



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL CUERPO *POST MORTEM* EN EL TEATRO ANATÓMICO  
CONTEMPORÁNEO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN FOTOGRAFÍA

PRESENTA  
ELIZABETH RANGEL HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS  
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE 2010

**UNAM**  
**POSGRADO**



**Artes Visuales**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Eliseo Rangel Mendoza  
y Elisa Hernández Ramírez,  
sin cuyo apoyo no habría podido  
llegar hasta aquí.*

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis y las imágenes de la propuesta fotográfica personal han sido posibles gracias al apoyo de mis padres y de mi familia.

En su realización han intervenido personas que es necesario mencionar y a las que agradezco profundamente con especial aprecio por su tiempo, esfuerzo y dedicación para concluir este proyecto. A Lenin Rangel por haberme alentado a inscribirme en el Posgrado. A Eliseo Rangel (mi “mecenas”) que me ayudó en la financiación del proyecto. A Ariadne Rangel, mi más profundo agradecimiento, que sin ella varias de las sesiones no hubieran sido posibles. A mi mamá Dra. Martha Rangel por su constante apoyo sin importar el tiempo ni la hora. A Edna Elena Vega Rangel por su cariño, hospitalidad y sobre todo, por recordarme en los momentos difíciles, el ser fiel a mi misma. A Luz María Aguilar y Carmen Aguilar por su comprensión y amabilidad.

A Ana Cecilia Flores, que me tendió la mano cuando prácticamente no conocía a nadie en la Ciudad de México. A Celeste Jaime por su constante y valiosa colaboración, al traducir mis ideas en los diseños y encuadernación en el montaje de las carpetas “libro de artista” que acompañan a las fotografías del discurso gráfico. El equipo de fotografía y el apoyo en la obturación durante la sesión de la serie *Sanatorium* (2010), a Diana G. Maldonado.

Al Dr. Adán Lachino y al Dr. José Solórzano, imprescindible su ayuda en la gestión de los permisos para realizar las sesiones fotográficas en los distintos hospitales. Al Departamento de Anatomía de la UNAM y al entonces Coordinador de Enseñanza el Dr. Felipe de la Mata Homs. Al Departamento de Anatomía de la UMSNH; al Hospital Acueducto y Hospital Clínica Universidad de Morelia por las facilidades que me brindaron para ocupar la sala de endoscopía y un quirófano respectivamente. La valiosa participación de los actores que de manera entusiasta colaboraron en las fotos: Dr. Natalio González (y sus alumnos de la Facultad de Medicina UNAM); Daniela de Alba, Cristian Bucio, Isaías Pérez, David Hurtado, Sarai Piñón, Arely Loaeza, Lizbeth Espino y Erandi Andrade.

A la Mtra. Mercedes Sierra, Mtro. José Luis Aguirre y al Mtro. Lauro Garfias por sus comentarios y sugerencias en torno a los planteamientos teóricos.

**De manera especial** agradezco a mi tutor el **Mtro. Alejandro Pérez Cruz** por su generosa ayuda y el interés al escuchar cada una de las ideas que se vertieron en el proyecto. A la **Dra. Laura Castañeda** responsable de haberme mandado a escudriñar las salas de disección y con quien trabajé en la clase de Fotografía Digital y Taller de Experimentación Plástica el total de las cuatro series que aquí presento. Agradezco sinceramente su disposición y paciencia, así como el haber respaldado esta iniciativa. A la **Dra. Ioulia Akhmadeeva** por sus aleccionadores consejos desde hace ya considerables años tanto en lo académico como en los tiempos buenos y los no tan buenos de mi vida.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1. LAS LECCIONES DE ANATOMÍA</b> .....	11
1.1 Breve historia visual de la representación iconográfica de la escena de la disección .....	11
1.2 Alrededor del cadáver: antes y después de la práctica anatómica .....	38
<b>CAPÍTULO 2. EL TEATRO ANATÓMICO</b> .....	46
2.1 El desarrollo de los diseños arquitectónico de los Teatros Anatómicos .....	46
2.2 Recintos anatómicos desde 1830 hasta la actualidad .....	58
<b>CAPÍTULO 3. LA VIDA DEL CADÁVER. Aspectos estructurales y conceptuales de las obras de artistas contemporáneos que abordan la (re)presentación del cuerpo muerto en las tres últimas décadas</b> .....	61
3.1 Joel-Peter Witkin .....	61
3.2 Grupo SEMEFO y Teresa Margolles .....	78
3.3 Andrés Serrano: <i>The Morgue</i> .....	99
<b>CAPÍTULO 4. PROPUESTA GRÁFICA: El cuerpo <i>post mortem</i> en el teatro anatómico contemporáneo</b> .....	109
4.1 Metodología y procesos de producción .....	109
4.2 <i>Corpus Morietur. Gore postmoderno</i> .....	118
4.3 <i>Theatrum Anatomicum</i> .....	128
4.4 <i>Las Lecciones de Anatomía</i> .....	134
4.5 <i>Sanatorium. Simulacro de una terapia musical para padecimientos espirituales</i> ....	145
<b>CONCLUSIONES</b> .....	158
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	163

## INTRODUCCIÓN

*Fotografiar una escenificación de la muerte, en lugar de la misma muerte, significa escapar a la obsesión de una discontinuidad radical del ser. Es también una manera de controlarla.*

Jean Claude Legmany

Desde las disecciones públicas del siglo XVI y en la actualidad también sale una línea hacia una nueva visibilidad de lo muerto: violencia y muerte están en casi todos los medios de comunicación. Sin embargo, el contacto directo con el cadáver es evitado en nuestra sociedad. El cuerpo muerto ha sido firmemente rechazado, desterrado de nuestra vista y remplazado por un sistema de rituales y símbolos que medían la finitud de la existencia humana.

La muerte es un tema antiguo y universal en el arte. La historia de la imagen es conocida por estar cercanamente ligada a la idea de registrar las facciones del rostro de aquellos que han fallecido. En el caso especial de ver -la imagen de un cadáver-, esta contradicción perceptual se convierte en algo terriblemente agudo. Oscilamos entre no ser capaces de ver y sin embargo esperamos ver.

“La representación de la muerte ha sido una constante a lo largo de la historia del arte, con un fuerte momento inicial durante la Baja Edad Media y con la figuración de la danza de la muerte como máxima exponente<sup>1</sup>”. Ésta si bien no fue la primera -antes también se había representado, pero abordada como muerte del héroe, del dios o del santo- quizá haya quedado en Occidente como la más clara muestra de la teatralización de la muerte. Desde entonces no ha dejado de ser un tema o género artístico, abarcando múltiples aspectos que han pasado por la representación de la misma muerte o su recreación. En este sentido se aborda el tema de la representación de la muerte en la fotografía aportando un análisis de lectura a partir de lo que podemos considerar un género con múltiples y muy diferentes artistas. Es importante señalar que cuando me refiero a representación hago alusión a su recreación, dejando a un lado todo lo concerniente a la muerte como documento o documental.

El interés por la temática de la muerte, el cuerpo muerto y la anatomía, se remonta a ciertas experiencias acontecidas en la niñez y adolescencia de las cuales se desprenden mis motivaciones intrínsecas frente a la problemática aquí expuesta.

---

<sup>1</sup> Nekane Parejo Jiménez y Agustín Gómez Gómez, *La muerte como representación*, en [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9512/1/muerte\\_ICT\\_2003.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/9512/1/muerte_ICT_2003.pdf). Citado el 30.10.2010.

La primera vez que recuerdo haber escuchado hablar de la muerte de una persona, yo tenía como cinco seis años; se trataba de una señora que era nuestra vecina y estaban velando su cuerpo en su casa en el cuarto cuya ventana daba hacia la calle. Quería ver lo que acontecía al interior intentando asomarme, pero no alcanzaba a ver por la ventana. Lo único que podía hacer era imaginarme tal suceso, era algo que sabía que estaba aconteciendo en ese lugar pero que no tenía ninguna forma ni tampoco significado para mí en ese momento ya que no podía relacionarlo con alguna vivencia anterior, no comprendía la magnitud de un evento relacionado con el deceso de una persona, es decir, no tenía palabras para comprender lo que acontecía en el interior de ese cuarto: era un suceso inexplicable.

Durante los siguientes años estuve en situaciones parecidas y aunque sólo viera el féretro (el ataúd) siempre me quedaba una gran angustia, que sólo a través de mi conciencia infantil y a través de lo sobrenatural podía explicar, así que las dudas y el miedo a lo desconocido perduró mucho tiempo. En otros términos, las situaciones de este tipo se me hacían verdaderamente inquietantes, que en sí no era el motivo de mi angustia, sino que parecen ser el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debería ser*.

Cuando era niña también me intrigaba el hecho de que los estudiantes de medicina realizaran sus prácticas anatómicas en cuerpos reales y solía preguntarle a mi mamá, quien es médico, el procedimiento por el cual los estudiantes en el anfiteatro de la Facultad de Medicina podían acceder a un cadáver para realizar tales prácticas empíricas. De igual manera, pensaba en aquellos momentos, en las personas que tal vez habría visto morir mi mamá en el ejercicio de su profesión y en las circunstancias de los decesos.

Cierta vez durante mi pasaje por la preparatoria, asistí a una exposición de Anatomía en la Facultad de Medicina de la Universidad Michoacana. El cuerpo que más me llamó la atención en la exposición fue el cadáver de una mujer joven, tenía las uñas largas pintadas de rojo; la pestaña del ojo que se le podía ver era larga y la tenía todavía enchinada y con maquillaje. No obstante, lo más sorprendente era el corte en su cráneo que le diseccionaba de manera escalonada el cerebro. En todo esto, algo no encajaba, pensaba que debían haberla desmaquillado para borrar esos reminiscentes de humanidad para después realizar ese corte tan elaborado, pero nadie se tomó la molestia.

Aun en los testimonios concernientes a la relación entre la imagen y la muerte - cada una con su propia afirmación de validez- hay un peligro que la especificación del acercamiento artístico y el medio centrado *a priori* de la respectiva representación residirán en el antecedente. El ser humano necesita “dar a la ausencia una forma<sup>2</sup>”. Estas formas pueden sólo ser diferenciadas y entendidas examinando las estructuras subyacentes en las que están basadas en continuas constelaciones de cambios de presencia y ausencias, visibilidad e invisibilidad, forma y antiforma, o apropiación y mirada.

En consecuencia, ¿cuáles son los medios adecuados para la descripción del cadáver y cómo ellos codifican la mirada del espectador? “Tenemos miedo de mirar a la muerte a la cara, es por eso que las imágenes ponen la máscara de la vida. Una persona fallecida dentro de una imagen parece doblemente muerta<sup>3</sup>”, escribe Hans Belting, pero exactamente ¿qué entendemos con estas palabras? ¿La doble ausencia, la imagen dentro de la imagen, simultáneamente conlleva una distancia más grande? ¿El estado de *Doubly Dead* expresa que la efectividad de la imagen también terminará por desvanecerse? ¿Y la doble negación abre la posibilidad de retratar a la persona fallecida como un “monstruo del presente” (Lacan), como aquello que cuestiona la representabilidad de la muerte?

Ambos medios, la pintura<sup>4</sup> y la fotografía exhiben la “mortalidad” de lo muerto, casi de manera obscena exponiendo sus vestigios e inscripciones en nuestra mirada.

Si existe un medio artístico que ha sido siempre y desde un principio asociado con la muerte y el cadáver, es la fotografía. El pionero en el campo de la representación de la muerte fue Hippolyte Bayard (1801-1887). El fotógrafo francés es un clásico ejemplo de inventor sin suerte, cuyo descubrimiento, fue eclipsado por el daguerrotipo. Este fracaso fue motivo para que decidiera representar su propia muerte con una fotografía de 1840 titulada *Autorretrato como hombre ahogado*. La imagen reproduce a Hippolyte sentado apoyado sobre una pared con el torso desnudo simulando estar muerto.

Y tal vez la foto tomada en 1865 por Alexander Gardner del condenado a muerte Lewis Payne ha sido uno de los mayores referentes en la historia de la fotografía, en una manera concentra -teatralmente- el frágil estado entre dos muertes, entre el proceso

---

<sup>2</sup> Helga Lutz, “Doubly Dead (The dead and their images)”, en *Six feet under: Autopsie unseres Umgangs mit Toten* (Autopsy of our relation to the dead), Catalogo de la exposición realizada en Noviembre 11, 2006-Enero, 21, 2007; traducción de Elizabeth Rangel, Kunstmuseum Bern, Ed. Kerber, Bielefeld, 2006, p. 29.

<sup>3</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, primera edición, Buenos Aires, 2007, p. 177.

<sup>4</sup> Uno de los ejemplos más antiguos, perdurables e interesantes relacionados al estudio de la representación del cadáver es *El cuerpo del Cristo muerto en la tumba*, pintado por Hans Holbein el joven en 1521.

central del medio en el disparo de la objetivación por un aparato y la real e inminente muerte de un hombre. “Tanto si el sujeto está ya muerto o no, toda fotografía es esta catástrofe”, señala Roland Barthes en su *Cámara Lucida*.

En contraste a la calavera o al esqueleto, el cadáver del latín, *cadere*, caer: el ser humano caído, en contraposición con el ser humano erguido sobre la tierra es visto como algo sucio e impuro. “Pero el ser humano caído es también desperdicio, algo que debe ser desechado lo antes posible<sup>5</sup>”.

La representación del cuerpo *post mortem* en el arte puede ser sólo obsceno en términos del significado etimológico de la palabra (latín *obscenus*, ‘repulsivo’, ‘detestable’) como algo que debe permanecer “lejos de la escena” y por lo tanto “no visible”.

Ahora bien, el problema puede definirse de la siguiente manera: el cuerpo muerto ha sido considerado y visto como algo obsceno a través de las diferentes manifestaciones del arte, incluyendo el medio fotográfico, así como en la vida cotidiana. Ante el cuerpo muerto ya sea en la presentación como hecho real o como su representación en alguna disciplina artística produce diferentes reacciones para el sujeto receptor (morbo, aflicción, temor, desasosiego, etc.) prácticamente lejanas de la natural comprensión del hecho del acto de morir.

En el supuesto hipotético se expuso que la representación del cuerpo *post mortem* en la obra fotográfica personal del proyecto denotó que la muerte, como tal, no se representa de una manera obscena debido a que las imágenes no se quedan estrictamente en el plano literal de un registro. Se buscaron estrategias de representación encaminadas a producir una experiencia estética con la finalidad de que el espectador tuviera otros elementos que le permitan hacer una lectura diferente de las imágenes.

De los objetivos de la investigación se desprenden los siguientes:

- Estudiar los orígenes y desarrollo de los diseños de los teatros anatómicos.
- Conocer la iconografía de la escena de la disección de cadáveres humanos.
- Analizar la obra de fotógrafos que se ocupan de la representación artística de la imagen del cadáver.
- Plantear una reflexión acerca de la esencia caducable, teriorable y vulnerable del cuerpo.
- Realizar una propuesta fotográfica que muestre una renovada “visibilidad del cuerpo muerto” en salas de disección y otros espacios, confiriendo a la imagen un carácter plástico y una representación estética.

---

<sup>5</sup> Bernhard Fibicher, “Corpses, skulls and skeletons”, en *Six feet under: Autopsie unseres Umgangs mit Toten* (Autopsy of our relation to the dead), Catálogo de la exposición realizada en Noviembre 11, 2006-Enero, 21, 2007; traducción de Elizabeth Rangel; Kunstmuseum Bern, Ed. Kerber, Bielefeld, 2006, p. 55.

- Generar una serie de conclusiones y líneas de investigación.

Para el presente trabajo, se efectuó una investigación de tipo cualitativa; consulta bibliográfica; observación de los fenómenos a tratar y producción de obra fotográfica en cuatro sesiones en las salas de disección de la Facultad de Medicina de la UNAM, en el anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UMSNH y en dos hospitales de la ciudad de Morelia. Posteriormente, se seleccionaron las fotografías que integran las series para ser editadas digitalmente con el software *Adobe Photoshop*.

Cuando la observación y experimentación sobre los cadáveres salió de la clandestinidad y se libró de los impedimentos morales, se inició una verdadera forma de visibilidad: Los signos de la vida, de la muerte y de la enfermedad son identificables fuera y dentro del cuerpo. El cuerpo se vuelve legible, abierto a la disección anatómica, del lenguaje y de la mirada. Mucho antes de que el cuerpo se convirtiera en objeto de estudio anatómico, fue la tortura como espectáculo público la que exhibió el interior de los mismos. Es por ello que el primer capítulo *Las Lecciones de Anatomía*, estará dedicado al estudio de la representación iconográfica de la escena de la disección desde la *anatomía pública* en Roma de finales del siglo XIII y comienzos del XIV, donde predominaba El modelo *Quodlibetariano* expuesto en la "Anatomía" de Mondino dei Liuzzi, hasta el cambio radical propuesto en 1543 por Andreas Vesalius en su emblemático *De humani corporis fabrica libri septem*. Esta edición publicada por Johannes Oporinus en Basel, constituye un evento de extraordinaria importancia tanto para la historia de la anatomía como para la historia del libro. A través de la observación directa del cadáver y por medio de un profundo conocimiento de la antigua literatura anatómica, Vesalius fue capaz de de confirmar, discutir, y corregir todo lo que se había dicho previamente acerca de las diferentes partes del cuerpo. A menudo, entraba en controversia con aquellos que ferozmente defendían la aún vigorosa tradición Galénica.

Parece claro que el cortar y exponer los cadáveres con fines científicos (estos profanos), y el inevitable retraso en el entierro del fallecido, eran considerados actos religiosa y antropológicamente peligrosos. La anatomía pública en Roma, como en otras universidades italianas, se basaba en una rígida ceremonia académica. El ritual que envolvía la práctica disectiva parece haber servido para moderar y frenar el riesgo antropológico de la operación.

En el segundo capítulo titulado *El Teatro Anatómico*, se pudo apreciar como durante el Renacimiento, las lecciones de anatomía congregaban gran cantidad de espectadores. Incluso se convirtieron en un espectáculo público en los anfiteatros, por consiguiente, la disección de cuerpos humanos requirió un auditorio especial, esto dio origen al *Theatrum Anatomicum*. Es importante señalar la sugerente relación entre la exhibición del manejo técnico del cadáver en tales recintos y el nacimiento del teatro <<de pago>> pues según fue observado había que pagar una cuota por asistir a las disecciones públicas.

Los primeros diseños del teatro anatómico fueron preparados por Alejandro Benedicto en Padua en 1497 y por Carolus Stephanus en París en 1564. Los primeros teatros anatómicos temporales surgieron en Italia en el siglo XVI, de donde proviene el término *Theatrum Anatomicum*. En 1594, el primer teatro anatómico permanente se inauguró en Padua, convirtiéndose en el modelo para muchos edificios anatómicos posteriores. El tipo más representativo se construyó en Bolonia en 1649.

Una disección tenía, de igual manera, un significado religioso. El ser humano considerado como una creación divina, proveniente de la grandiosidad de Dios. Al estudiar su máxima creación, le permitiría tener un mejor entendimiento de su creador y llevarlo más cerca de él. La lección de anatomía funcionaba como un recordatorio al ser humano de su propia mortalidad (*Memento mori*) y la fugacidad de la vida.

El capítulo tercero *La vida del cadáver*, está dedicado a reflexionar sobre la representación del cuerpo *post mortem* en el arte, que puede ser, como ya se mencionó, obscuro en términos del significado etimológico de la palabra como algo que debe permanecer <<lejos de la escena>> y por lo tanto <<no visible>>. Al hacer visible algo que se supone debe permanecer oculto, se crea un sentimiento de desasosiego como el invocado al ver las fotos de la serie *The morgue* (1992) de Andrés Serrano; algunas fotografías producidas por Joel-Peter Witkin o la obra del grupo SEMEFO y Teresa Margolles que hicieron de la morgue y los cadáveres el centro de su exploración artística, dándose a conocer por la realización de *performances* vistosos y multitudinarios, y en su periodo más reciente, concentrándose en la realización de objetos e instalaciones casi minimalistas relacionados siempre de manera directa con los cadáveres y sus procesos de descomposición. La exitosa trayectoria de SEMEFO y de Margolles se puede leer como un comentario irónico e inteligente sobre el auge de la violencia en México y la apropiación de la violencia como un imaginario cotidiano de nuestras vidas.

La selección de los artistas citados corresponde, en primer lugar, a que abordan la representación del cuerpo muerto desde diferentes perspectivas y propuestas estéticas y, en segundo lugar, sus obras encajan como pocas “en la excavación en lo siniestro que caracteriza la sensibilidad contemporánea<sup>6</sup>”. No sólo hay en sus discursos el modelo postmodernista que encaja en la apropiación y las referencias al tipo de material gráfico que aparece en los *mass-media* como toda una tradición de fotografía médico-científica (en el contexto de instituciones de anatomía, patología, etc.) y de fotografía de documentación policial y forense. Tal tipo de fuentes no permiten un tratamiento gráfico convencional y así, la selección de artistas que presento, se insertan en una línea que busca la correspondencia entre la dureza y violencia del tema con la del tratamiento en la búsqueda de fines estéticos encaminados a producir, en el mayor de los casos, una experiencia sublime.

Finalmente, el cuarto capítulo consiste en la realización y sustentación, propiamente dicha, de la propuesta fotográfica. En este discurso, integrado por cuatro series, se podrá constatar la paradoja inherente en la representación artística de la muerte, es decir, la muerte descrita desenvueltamente real, cercana a la materialidad pura del devenir de la vida.

La imagen del cadáver dentro de la propuesta plástica del proyecto, es otra muerte que denota el cuerpo de la persona fallecida en calidad de <<desconocida>> o <<no identificada>>. Para el individuo la identidad y el cuerpo siguen densamente entrelazados. La gran pregunta existencial vuelve constantemente: ¿quién soy yo fuera de mi cuerpo? Lo anterior se relaciona directamente con la propuesta visual que se basa en la representación del cuerpo *post mortem* como testigo de una realidad teatralizada por medio de la resignificación y descontextualización del espacio actualmente destinado a la práctica anatómica, así como el de otros recintos médicos, aludiendo a una renovada visibilidad de lo muerto que traspase el confinamiento para convertirse en recintos abiertos a la mirada como la que ofreciera el tradicional *Theatrum Anatomicum*.

*Corpus Morietur* (2008), la primera serie de la propuesta fotográfica, representa la necropsia realizada al cuerpo de una persona en la sala de patología de un hospital. Se trata de imágenes que encuadran en una estética de lo abyecto, poniendo de manifiesto como la predisposición de los muertos a “soportar” la violencia que ocurre no sólo a un nivel material sino a un nivel discursivo y a través de la representación artística

---

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta, *Photovision*, Madrid, Núm. 19, p. 4.

(involucrando imágenes, lenguaje, y los sistemas culturales a través de los cuales son entendidos) constituye la producción póstuma de su subjetividad.

La obra de *Theatrum Anatomicum* (2009) plasma la racionalización de la muerte en contraposición del otrora teatro anatómico donde, como es sabido, se podía tener acceso a las disecciones públicas. Lo que se plantea, es la racionalización de cómo el manejo técnico y la exhibición del cadáver a partir del siglo XVIII se traslada hacia el confinamiento tras las puertas cerradas de hospitales y a lo que considero como reminiscentes de dichos teatros: las salas de disección en Facultades de Medicina. Al recrear tales espacios se cambia su aspecto con nuevos diseños que los hacen en apariencia menos hostiles, y nos remitan a pequeños “paraísos terrenales”.

En la tercera serie intitulada *Las lecciones de anatomía* (2009), se propuso una reflexión sobre la muerte de la carne, es decir, con su desaparición que tendrá lugar en meses (las partes blandas) y las que pueden durar por cientos o incluso miles de años (los huesos). Nos confronta con imágenes que no queremos ver y, por esa razón en especial, puede ejercer en nosotros una particular fascinación: el cuerpo humano en decadencia. El aspecto más perturbador es el proceso de desintegración: “la imagen más imponente de la final e inevitable disolución, del triunfo de las fuerzas destructivas que también peligrosamente debilita la supervivencia biológica y el bienestar del universo y de la sociedad<sup>7</sup>”.

Cabe mencionar, que *Las lecciones de anatomía* tuvieron como referentes, en primer lugar, a la representación iconográfica de las escenas de la disección del siglo XV y XVI, y en segundo término, las composiciones pictóricas pertenecientes a la tradición del retrato grupal (en específico, bajo la influencia de Rembrandt con su obra *La lección de Anatomía del Dr. Tulp*), confiriendo a la imagen un tratamiento basado en la estética *lomográfica* (saturación de color, error de gama, halos y viñetas).

Encontramos en la cuarta serie *Sanatorium* (2010), el deseo de articular la presencia de una secuencialidad temporal o narrativa. La relación con la muerte representa sólo un caso límite. “Pero puede tener un valor ejemplar si se tiene en cuenta el hecho de que la muerte se conforma con dramatizar la amenaza que corroe la experiencia de temporalidad<sup>8</sup>”. Todo lo anterior enmarcado dentro de una estética *neobarroca*, término empleado por Omar Calabresse, para referirse a la fractura de la

---

<sup>7</sup> Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1984, p. 57.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, “Fantasmas latentes e imágenes manifiestas” en *Un Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, primera edición, España, 2003, p. 122.

estabilidad del orden clásico, presente en numerosas manifestaciones artísticas en la postmodernidad. De entre los rasgos que caracterizan a la representación *neobarroca* se destacan:

“La revalorización de la idea de desorden y caos, tan habitual en la cultura contemporánea (la belleza fractal, la estética de lo monstruoso [...]; la importancia de la imprecisión, lo incompleto y errático en la recepción estética; el predominio de lo laberíntico como síntoma del gusto por el enigma, lo que se oculta [...]”<sup>9</sup>.

Por distintas estrategias representacionales y en contextos diferentes, el discurso fotográfico aquí presentado significan, a nivel estético, entender lo grotesco más allá de su función cómica o irónica, evidenciando el estatuto de violencia de la sociedad contemporánea. Por lo anterior, invitamos al lector a ser participe de esta lectura, el recorrido teórico, con seguridad, le ofrecerá las bases para familiarizarse con los términos expuestos y albergar una perspectiva más amplia de la *Vida del cadáver* adentrándose en espacios de lo que Michel Foucault definió como “heterotopías”: espacios que cada civilización designa como “fuera de todos los espacios”, aunque sean plenamente localizables.

Es muy común en la actualidad la manera en que influye la comunicación, y la violencia mediática, diariamente nos encontramos ante escenarios de muerte y devastación. Este trabajo si bien se enfoca en otro tipo de escenarios, aquellos donde el cuerpo muerto es un exquisito material de estudio de las partes anatómicas, también se basa en anatomías mentales y espirituales, de las que me confrontan ante la vida misma, recuperando la imagen del interior, del pasado que efectivamente influye en mi discurso plástico; la simulación de la realidad como efecto de persistencia de lo real; la muerte como ironía de la vida o de la muerte; del *vouyerismo* para generar experiencias estéticas, un placer visual y una exaltación del drama y la comedia de la vida, del cotidiano. Baste mencionar algunos de los pasajes del *Treatrum Anatomicum*, como exhibición para un público que paga, esto no es otra cosa que el teatro que no espanta, ni intimida en cambio ofrece como en los actuales puestos de periódicos, anatomías grotescas que provocan risas de desesperación y de apatía ante lo que sucede. Por otro lado, lo religioso de la ritualidad en la muerte con signos de un remedio a la vida del aquí para el mas allá,

---

<sup>9</sup> Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Ed. Cátedra, segunda edición, Madrid 2009, p. 228.

encuentro cordial y terrible en las imágenes de mi discurso, como una modesta crítica ante el espectáculo, una mediación en la figuración trágica de la realidad de la vida.

Las imágenes del *Cuerpo post mortem en el teatro anatómico contemporáneo* ofrecen innumerables detalles de una exploración del pensamiento y su confrontación consigo mismo: el espectador que diariamente se ve representado en lo real, lo repetitivo y anónimo. Ciclos de nacer y morir y volver a renacer en el otro.

En gran medida nuestro contacto, en la actualidad, con los cuerpos víctimas de la violencia se da a través de la fotografía. Resulta entonces muy convincente la idea de Barthes: “la fotografía en realidad no es una consecuencia natural de la pintura sino del teatro. Entre la fotografía y el teatro media la muerte. Todo aquél que es fotografiado, vivo o muerto, es como un *espectro* que vuelve. Y su retorno es el espectáculo del retorno de lo muerto”.

## CAPÍTULO 1. LAS LECCIONES DE ANATOMÍA

### 1.1 Breve historia visual de la representación iconográfica de la escena de la disección.

El frontispicio de un libro es uno de los pocos elementos tipológicos introducidos por impresión en la tradición del manuscrito. Proporciona un lugar nuevo, fuera del texto, en el que se le da al lector información general del contenido del libro, sobre su autor y editor. Al mismo tiempo, el frontispicio estaba acompañado por elementos decorativos o ilustraciones que añadían hechos complementarios concernientes al contenido del libro así como a la actividad del autor. “Durante la primera parte del Siglo XVI estos elementos ilustrativos consistían en grabados en madera, pero fueron paulatinamente reemplazados por grabados en cobre<sup>10</sup>”.

A la par del establecimiento de la anatomía como una asignatura académica, la lección de anatomía fue frecuentemente representada en los frontispicios de algunos trabajos médicos y, más frecuentemente, anatómicos publicados durante estos años. El frontispicio ilustrado, de hecho, ofrece la más explícita y homogénea descripción de la ceremonia de la lección de anatomía, mostrada en su momento crucial y solemne de la disección humana. Los detalles contenidos en el frontispicio ayudan a interpretar el procedimiento real de la práctica anatómica. “A través de un lenguaje figurativo compuesto de ambos elementos explícitos y herméticos, el frontispicio revela algunos aspectos de la acción y de las relaciones que surgen mientras se realiza el ritual de la lección de anatomía<sup>11</sup>”. El texto por sí mismo nunca consigue describir el trabajo disectivo y la morfología de la lección tan vívidamente. Los textos anatómicos del Siglo XVI proveen sólo raros detalles exaltados, o dejan sin asentar (como algo que sería obvio para el lector) la descripción comprensiva de la actitud del médico hacia el cadáver, la relación entre teoría y práctica en el estudio anatómico o los roles cambiantes asignados al público que presenciaba las disecciones o la función de los instrumentos usados en ellas. La representación visual de la lección de anatomía proporciona un acercamiento al interior de la cultura y actitudes técnicas implícitas en los diferentes usos de la disección.

---

<sup>10</sup> Andrea Carlino, *Books of the body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*; traducción de Elizabeth Rangel, The University of Chicago press, 1999, p. 8

<sup>11</sup> *Ibíd.*

### 1.1.1 El modelo *Quodlibetariano*: el frontispicio de la “Anatomia” de Mondino dei Liuzzi.

Una de las más antiguas representaciones impresas de la lección de anatomía se encuentra en *Fasciculus Medicinae* de Ketham, una colección de textos médicos editados en latín en 1491 en Venecia por Giovanni y Gregorio de Gregoriis<sup>12</sup>. El libro fue altamente exitoso y circuló ampliamente, sirviendo como uno de los textos fundadores de la ciencia médica y anatómica por lo menos hasta la mitad del siglo XVI. Fue un manual dirigido para estudiantes de medicina y barberos así como para cirujanos y médicos. En la edición veneciana del *Fasciculus* la página con la que comienza el tratado muestra una escena de disección. Retornaremos más tarde a detalle al texto y sus fuentes; es necesario primero, sin embargo, proporcionar un contexto para la imagen. El texto de Mondino es un manual de anatomía en el cual las partes individuales están representadas en el orden que deben ser seguidas por el anatomista al diseccionar el cadáver, comenzando con el abdomen, que sería el más susceptible a la putrefacción, y finalizando con los miembros superiores e inferiores.

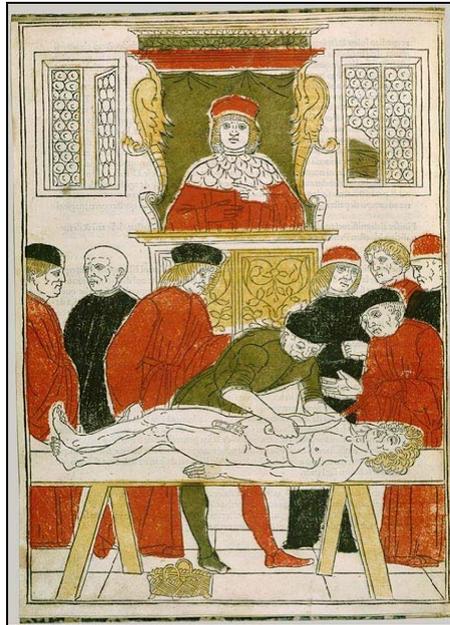
Se conocen siete diferentes representaciones de la lección de anatomía de Mondino que han aparecido en varias de las reimpresiones del *Fasciculus* y de la *Anatomia*. Cronológicamente, la primera imagen es la que consta en la primera edición de 1493 de *Fasciculus Medicinae* de Ketham (**fig. 1**). La ilustración describe una lección de anatomía como una de las que se habrían observado en esos años en la Universidad de Padua. En el primer plano se encuentra el cuerpo de un joven a punto de ser diseccionado sobre un tablón de madera. Al pie de la mesa se aprecia un objeto siempre mostrado en la iconografía de la lección: una canasta para los detritos de la operación, que después será enterrada con el resto del cuerpo. Al centro, cuchillo en mano, inclinado sobre el cuerpo, a punto de hacer la primera incisión en el cadáver<sup>13</sup> se encuentra el **sector**, la única figura que no porta vestimentas académicas, el único que realmente realizará la disección. A la extrema derecha sujetando un puntero, se encuentra el **demonstrator** u **ostensor**, quien está indicando al sector dónde y cómo cortar sobre la

---

<sup>12</sup> John of Ketham, *Fasciculus Medicinae*, G. y G. de Gregoriis. 1491.

<sup>13</sup> Nótese que la primera incisión, de acuerdo con el texto de Mondino, se realizaba de la parte superior del esternón hasta la parte inferior del abdomen justo arriba de los órganos genitales externos con el propósito de proceder primero a diseccionar el abdomen. Esta fue la práctica seguida en todas las disecciones de la época.

base de lo que está siendo dicho o leído por la persona sentada en el púlpito, el **lector**<sup>14</sup>. Los otros seis espectadores son estudiantes o instructores, lo que puede ser deducido por sus vestimentas. Ellos permanecen más o menos distraídos, sin entrar en ninguna relación aparente con el cadáver.



**Figura 1.** Johannes de Ketham, *Fasciculus de medicinae* (Venecia, Gregorio de Gregoriis, 1493). Xilografía, coloreada a mano. Citado el 11.11.2008. Disponible en <http://historiasdamedicina.blogspot.com/2008/07/blog-post.html>

Este modelo de una lección de anatomía, el cual ha sido definido como **quodlibetariano**, predispone que –en una sala que en un breve lapso de tiempo se transformará en un verdadero y adecuado teatro anatómico- el *lector* lee o recita de memoria pasajes tomados de textos clásicos de anatomía: el primero, *Canone* de Avicenna y el de Galeno *De usu partium corporis humani* (hasta este punto ambos trabajos habían reemplazado, al menos en parte, *De juvamentis membrorum*<sup>15</sup>), y la propia *Anatomia* de Mondino, la cual durante el Siglo XVI permaneció como el texto universitario más ampliamente utilizado para el estudio de la anatomía en un forma estrictamente Galénica. El *ostensor*, frecuentemente traduce el texto del latín a la lengua vernácula, indica al *sector* las partes del cuerpo que serán diseccionadas y mostradas. Este último era generalmente un cirujano o, con mayor frecuencia, un barbero que sabía poco o nada de latín. Las otras seis personas que aparecen en la ilustración en vestimentas académicas, conversando y mostrando poco interés en lo que está

<sup>14</sup> Los términos empleados para denominar a los actores de la disección son propuestos por Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> Un compendio de anatomía de Galeno que circuló en occidente a finales del Siglo XII.

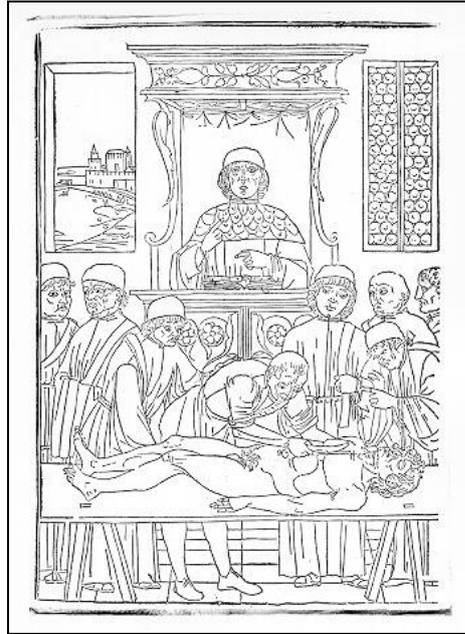
sucediendo frente a sus ojos, serán los que pondrán en práctica la última fase del quodlibetario, el *disputatio*, la discusión que seguirá a la lectura del texto y la demostración práctica<sup>16</sup>.

Ediciones sucesivas del trabajo de Mondino contienen frontispicios ilustrados en grabados en madera. Estas xilografías frecuentemente difieren de la utilizada en la versión de 1493. El marco básico de la imagen es por lo general el mismo, ya que las sucesivas ilustraciones fueron copias, aunque a veces reinterpretadas de la edición precedente. La diferencia entre ellas puede ser discernida en ciertos detalles significativos precisamente porque estamos tratando con un replica del dibujo original y, asimismo, proporcionan información acerca de sucesivas lecturas de un texto iconográfico.

De las revisiones de la xilografía de 1493, la que permaneció mas apegada a la primera impresión es sin duda el frontispicio de *Fasciculus Medicinae* de la edición veneciana de 1522 (**fig. 2**). Presenta sólo uno o dos cambios significativos. El primero, son dos alteraciones en la figura del *lector*: aquí ya no es representado como un joven, si no como un hombre maduro con una expresión de mayor autoridad en comparación con la del frontispicio de 1493. Además, el libro aparece sobre una especie de estrado: de hecho, de todas las versiones conocidas de esta imagen, sólo la primera, la edición de 1493, muestra al lector recitando. La presencia del libro, yuxtapuesto con la imagen del cadáver en la iconografía de la escena de la disección, es constante y siempre altamente significativa al ejemplificar la interconexión entre la teoría y la práctica anatómica. Finalmente, otro detalle en esta imagen necesita ser señalado: dos figuras ahora aparecen entre los pasivos espectadores, y ellos siguen la demostración anatómica con atención.

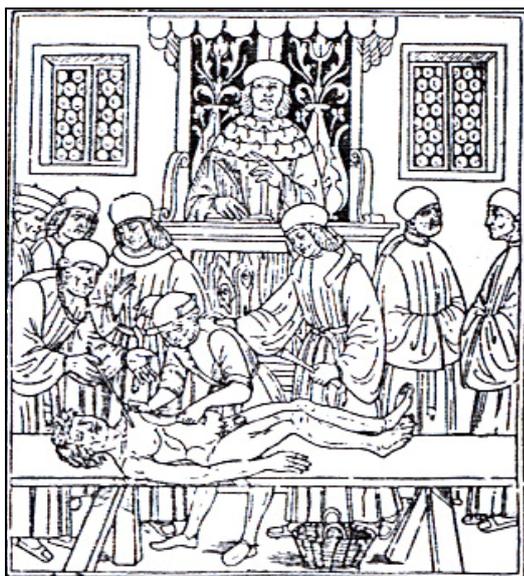
---

<sup>16</sup> El “modelo quodlibetario” es la definición usada por W. Heckscher en *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp: An iconological Study*, Nueva York, 1958.



**Figura 2.** Johannes de Ketham, *Fasciculus de medicinae* (Venecia: Cesare Arrivabene, 1522; Bibliothèque Nationale, Paris). Citado el 20.03.2009. Disponible en [http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major\\_medieval.htm](http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major_medieval.htm)

En la edición del *Fascicolo di Medicina* publicado en Milán en 1509 (**fig. 3**) encontramos una xilografía que es una replica reducida en proporción de la versión de 1493. En ella el *lector* está sosteniendo una pluma en su mano derecha, y alrededor de otros cuatro espectadores, al lado del *sector* y del *demonstrator*, parecen seguir atentamente la actividad alrededor del cadáver en la mesa de disección, comentando sobre lo que están observando. Mientras tanto, dos figuras a la derecha conversan intensamente, y parecen permanecer separados de la escena central. En la edición de Génova de 1519 de la *Anatomia Mundini*, sin embargo, todos observan al cadáver, y la figura del *lector* es desproporcionadamente más grande que la de los otros personajes y, una vez más, tiene un libro abierto ante él (**fig. 4**). El *lector* llega a ser un dominante coprotagonista del grabado del frontispicio de la traducción francesa de la *Anatomia* publicada en Paris en 1532 (**fig. 5**). El *lector* se encuentra en una posición diferente en comparación con las asumidas en los casos descritos previamente: el estrado se ha transformado en una especie de pulpito y su distancia del cuerpo y la escena de la disección ha crecido enormemente. El lector desde ese lugar completa la lectura del texto, señala con el dedo índice y dirige la mirada sobre el cadáver, en el que la atención de todos los médicos y estudiantes convergen. Aquí el texto encontrará su confirmación.



**Figura 3.** Johannes de Ketham, *Fasciculus de medicinae* (Milán: Giovanni de Castellione, 1509). Citado el 2.11.2009. Citado el 20.03.2009. Disponible en [http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major\\_medieval.htm](http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major_medieval.htm)

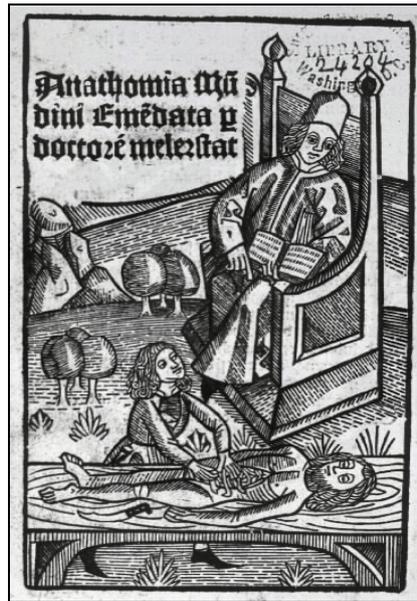


**Figura 4.** Mondino dei Liuzzi, *Anatomia* (Génova, 1519). Citado el 20.03.2009. Disponible en [http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major\\_medieval.htm](http://clendening.kumc.edu/dc/rm/major_medieval.htm)



**Figura 5.** Mondino dei Liuzzi, *Anatomie de Mondin* (Paris : A. Lotrian et D. Janot, 1532). Citado el 23.05. 2009. Disponibles en: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estampe-Anatomia-Mundini.jpg>

La versión final del frontispicio de la *Anatomia* de Mondino que debe ser considerada es la de la edición de Leipzig de 1495 (**fig. 6**). Aunque de manera cronológica precede a las otras versiones, está considerada como última debido a que representa una radical representación de la imagen original. Para comenzar, es una interpretación condensada de las lecciones de anatomía contemporáneas de la época. El título está colocado en la xilografía del frontispicio, un tanto a la manera de manuscritos iluminados, además en ambos términos de calidad de la xilografía y de la organización de la imagen es de notable aspecto medieval. Sólo tres figuras están representadas en el paisaje: el *lector*, el cadáver y el *sector*. El *lector*, sentado en el estrado, domina la escena, sostiene el texto en su mano izquierda, señala con el dedo índice de la mano derecha al cadáver que yace sobre la mesa del primer plano. Aquí el *lector* toma el lugar del *demonstrator*, ya que su rol es el de ligar las palabras emitidas desde el estrado con la demostración anatómica. El *sector* mira hacia el profesor y ejecuta sus órdenes; su posición de inferioridad en términos de edad y función es notable en la imagen. Está representado insertando la mano dentro del abdomen del cadáver después de haber realizado la incisión original, siguiendo las instrucciones del maestro.



**Figura 6.** Mondino dei Liuzzi, *Anthomia... emendata per doctorem melestat*. (Leipzig, 1495; Biblioteca degli Institui Ortopedici Rizzoli, Bologna). Citado el 2.11.2009. Disponible en <http://students.ou.edu/M/Melissa.M.Manaugh-1/Episode2.html>

En este punto se deben realizar un número de observaciones respecto a los frontispicios vistos en su totalidad, la interpretación que proporcionan la disección, y la lección de anatomía. “A pesar del tipo de demostración anatómica establecida por los estatutos de Padua de 1465 (a saber una lección de anatomía dirigida por un profesor en el rol de *demonstrator*, asistido por un instructor joven encargado de la lectura del texto anatómico)<sup>17</sup>”, parecería que el frontispicio de 1493, así como todos los que le precedieron, decisivamente enfatiza la función prominente del *lector*. Su posición en la organización iconográfica de todas las imágenes anteriores, en un espacio definido por el pulpito profesoral y claramente apartado del espacio destinado para la disección, hace evidente la incisión entre la actividad teórica del médico-anatomista y el ejemplo práctico dirigido hacia una examinación empírica del cadáver. Esta dicotomía entre teoría y práctica puede ser apreciada de una manera sistemática y simplificada en el frontispicio de la edición de Leipzig de 1495.

Este es el tema esencial de la reflexión ofrecida por la serie de los frontispicios de la *Anatomia* de Mondino. “El texto de Mondino es una suerte de compendio de la anatomía Galénica, pero también ofrece importante información técnica del procedimiento de la disección, ocasionalmente enfatizando su aspecto manual. El texto alude a dos disecciones realizadas por el propio autor en cuerpos humanos durante enero y marzo de

<sup>17</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 18.

1315, y también hace referencia a disecciones efectuadas en animales<sup>18</sup>”. Al parecer, gracias a Mondino, una vieja inconsistencia que se remonta a la extinción de la escuela de Alejandría fundada por Herófilo en el Siglo III D. C., dejó de ser practicada. Esta inconsistencia tomó la forma de una contradicción entre una anatomía basada en textos y otra anatomía la cual, por fuerza del estatuto, estaba obligada a verificar la información impartida por los textos a través de una observación directa del cadáver diseccionado. Estas expectativas, sin embargo, no son tomadas en cuenta por la *Anatomia* de Mondino. A pesar de sus observaciones del cuerpo humano, y a pesar de la disección, el texto de Mondino sumisamente vuelve a marcar los pasos de Galeno y Avicena, asumiendo todas sus imperfecciones y errores (como por ejemplo, la descripción de un hígado de cinco lóbulos y un esternón tripartita), los cuales con una investigación cuidadosa basada en el cadáver pudieron ser fácilmente disipados. La práctica disectiva, consecuentemente, no necesariamente expone errores antiguos, y esto se debió en gran medida a los métodos llevados a cabo. El frontispicio que adorna la edición de Mondino suministra una descripción visual del uso de la disección y su propósito en la instrucción académica. “La lección anatómica, de acuerdo a este modelo, resulta ser más que un ritual para celebrar a las antiguas autoridades clásicas en la materia a través de una lectura de sus textos y el *disputatio*, el cual nunca verdaderamente cuestionaba la autoridad de los escritores y el contenido de sus obras<sup>19</sup>”. La disección en sí misma, insertada en el *quodlibetum*, llegó a ser una parte integral del ritual académico, desprovisto de todo su potencial de innovación. Los frontispicios, especialmente las versiones más antiguas, demuestran con suficiente claridad el limitado interés por parte del público de estudiantes y médicos y del propio *lector* en la demostración anatómica, lo cual es evidencia de la deficiencia científica del procedimiento. Las disecciones descritas en estas representaciones no implican la exploración del interior del cuerpo y la distinción de partes individuales y su función interconectada a través de la observación directa. “El propósito de la disección de estos frontispicios es estrictamente didáctico: mostrar lo que describe el texto y ofrecer apoyo visual para las palabras del lector<sup>20</sup>”. Aún más que lo anterior, la lección de anatomía en lugar de ofrecer la oportunidad para el enriquecimiento científico por medio de la publicación de nuevos descubrimientos y enseñanzas, la práctica disectiva estuvo destinada a afirmar (o reafirmar) la autoridad de fuentes clásicas de conocimiento a través

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> *Ibíd.*

de la discusión pública, y al mismo tiempo, a la autoridad académica que los administraba y distribuía. La persona del médico-anatomista, por lo tanto, se encontraba substancialmente degradada. Se convirtió en no más que en un estudioso de textos, y en el aspecto práctico de la enseñanza, y aún más la investigación anatómica, permaneció totalmente en un plano secundario. Al mismo tiempo, la disección del cadáver a manos del sector llegó a ser en un ejercicio ritualizado carente de cualquier objetivo significativo para la investigación.

### 1.1.2 La persistencia del modelo: Berengario da Carpi

Las múltiples reediciones de la *Anatomia* de Mondino y el hecho de que ésta fue adoptada como un manual universitario de anatomía, testifican su suceso. En el transcurso del siglo XVI numerosos trabajos de anatomía ofrecieron comentarios a la obra de Mondino o fueron inspirados por la misma. Iacopo Berengario da Carpi, lector en medicina y cirujano en Bolonia, fue sin duda el más conocido y de cierta manera el más importante comentarista de Mondino. En 1521 publicó su *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomiam Mundini una cum textu ejusdem in pristinum et verum nitorem redacta*<sup>21</sup>.

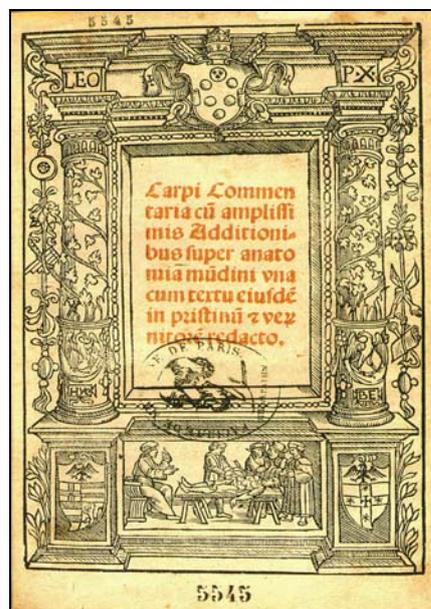
Desde ambos puntos de vista el epistemológico y el cultural así como el morfológico, el *Commentaria* difiere profundamente de la obra que lo inspiró: la evidencia de un repetido y constante retorno a la disección del cuerpo humano, la severa y puntual crítica de las autoridades clásicas, y el uso de ilustraciones son elementos que señalan un cambio de actitud por parte del médico en relación al conocimiento anatómico y los medios en que debe ser alcanzado y transmitido. A pesar de esto, la página titular de la edición de Bolonia de 1521 del *Commentaria* (**fig. 7**) reproduce la escena de la lección de anatomía y de la disección de una manera que substancialmente se asemeja a las ilustraciones del trabajo anatómico de Mondino. El título está impreso en letras rojas entre dos columnas y está dominado, al centro, por el escudo de armas de la familia Medici (el libro está dedicado al Cardenal Giulio de Medici) y, en el borde superior, por el nombre del papa Leo X, miembro de la familia. Las iniciales del impresor, Hieronymus de Benedictus, están inscritas en la base de las columnas. Véase más abajo, la xilografía reproduce una lección de anatomía. El *lector* ya no está situado en un pulpito, y pareciera que la

---

<sup>21</sup> Iacopo Berengario da Carpi, *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomiam Mundini una cum textu ejusdem in pristinum et verum nitorem redacta*, Hieronymum de Benedictis, bologna, 1521.

distancia que lo separa de la mesa de disección se ha reducido en comparación a las anteriores páginas titulares. Sin embargo, su rol permanece estrictamente como el de la persona encargada de exponer de manera verbal la lección de anatomía, mientras que el *sector* realiza la incisión en el cadáver y, con cuchillo en mano, separa las partes individuales para ser mostradas. El *ostensor*, por otra parte, ya no aparece en la ilustración.

En 1522 Berengario publicó otro trabajo de anatomía intitulado *Isagogae breves perlucidae ac uberrimae in anatomiam humano corporis... ad suorum scholasticorum preces in lucem datae*<sup>22</sup>. El libro es una condensación de los descubrimientos del *Commentaria*. Este tratado, biográficamente y desde la referencia del contenido, como el propio título lo estipula, es un manual para estudiantes de medicina. El *Isagogae* fue concebido por Berengario como un reemplazo para el tratado de Mondino, al que consideraba ampliamente rebasado, aunque nunca tuvo el éxito necesario para desplazar a la *Anatomia* de Mondino de su posición privilegiada como manual de anatomía. “El *Isagogae* fue reimpresso el año siguiente por el mismo impresor, Benedictus Hectoris, y otra edición apareció en Venecia el mismo año<sup>23</sup>”.

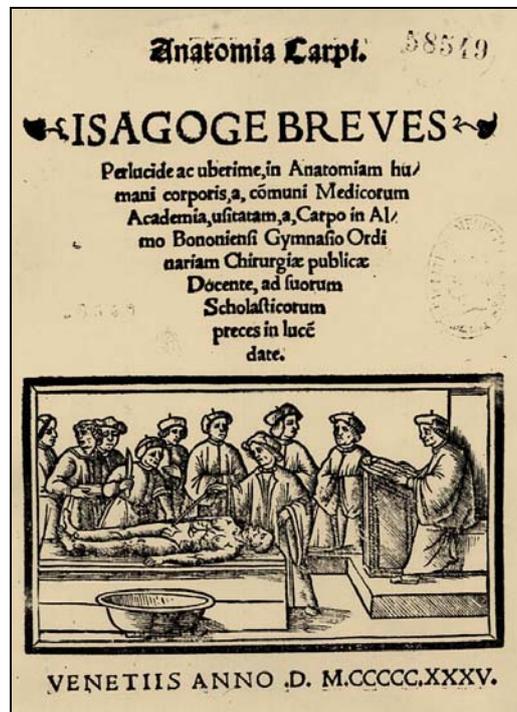


**Figura 7.** Jacopo Berengario da Carpi, *Commentaria... super anatomiam Mundini...* (Bologna: Girolamo de Benedicis, 1521; Biblioteca Angelica, Roma). Citado el 13.11.2009. Disponible en <http://web2.bium.univ-paris5.fr/img/?refbiogr=1790&mod=s>

<sup>22</sup> Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breves perlucidae ac uberrimae in anatomiam humano corporis... ad suorum scholasticorum preces in lucem datae*, Benedictum Hectoris, Bologna, 1522.

<sup>23</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 24.

En la edición veneciana de 1535 del *Isagogae*, la página titular incluye una representación de la lección de anatomía (**fig. 8**). La escena ofrecida por esta edición es mucho más compleja respecto a los ejemplos previos, y la definición de los roles es ciertamente más rígido.

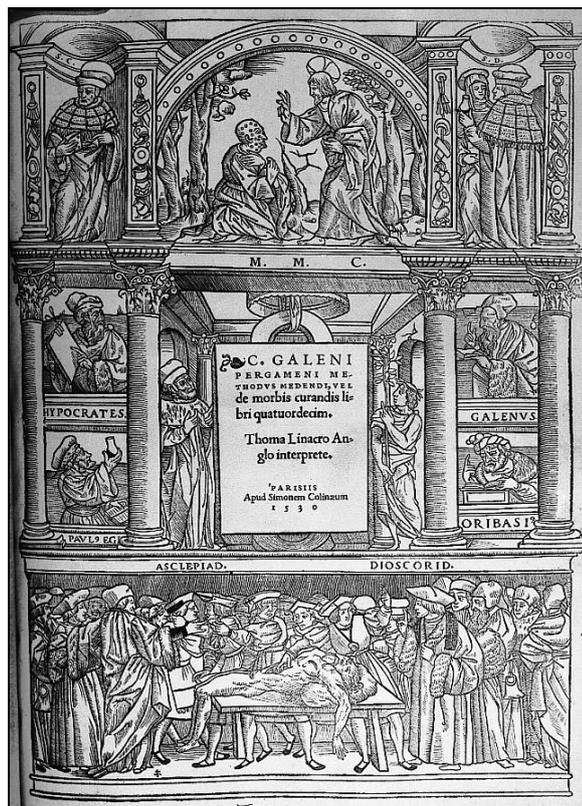


**Figura 8.** Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breves...* (Venecia: Lucantonio Giunta, 1535; Biblioteca Marucelliana, Florencia). Citado el 12.11.2009. Disponible en <http://www.bium.univ-paris5.fr/images/banque/zoom/00670.jpg>

Esta es la última en la serie de imágenes que representan la disección conforme al modelo *quodlibetariano*, y estos dos elementos sugieren, para Andrea Carlino, una creciente representación inflexible de la lección de anatomía, una representación exclusivamente basada en una tradición iconográfica que indica la organización de la imagen, separándola de su contexto actual. Si, de hecho, hay una disparidad entre la *Anatomia* de Mondino y las series de páginas titulares que encontramos en las diferentes reimpresiones, localizamos una mayor discrepancia entre el tratado de Berengario da Carpi y la representación de la lección de anatomía que contiene. La distinción fundamental entre los roles, la separación del espacio de lectura y el espacio para la práctica disectiva, la conflictiva relación entre teoría y práctica –todos estos elementos definen la representación de acuerdo al modelo *quodlibetariano*, que coinciden con los procedimientos establecidos en el texto-. El trabajo de Berengario, solicita el uso de la disección y la verificación empírica. La autoridad textual y académica se modifica por la

práctica de la observación directa de los cadáveres. El buen anatomista, escribió Berengario, “no cree nada en su disciplina simplemente debido a la palabra hablada o escrita: lo que aquí se requiere es *vista y tacto*<sup>24</sup>”.

En términos de iconografía la continuidad y la viabilidad del modelo *quodlibetariano* fue dañado por la página titular contenida en la edición de *De anatomicis administrationibus* de Galeno, impresa en París en 1531 (**fig. 9**)<sup>25</sup>. La página titular de este tratado marca una profunda diferenciación e innovación en el desarrollo iconográfico de la práctica disectiva.



**Figura 9.** Galeno, *De anatomicis administrationibus* (París: Simon de Colines, 1531). Citado el 12.11.2009. Disponible en <http://web2.bium.univ-paris5.fr/img/index.las>

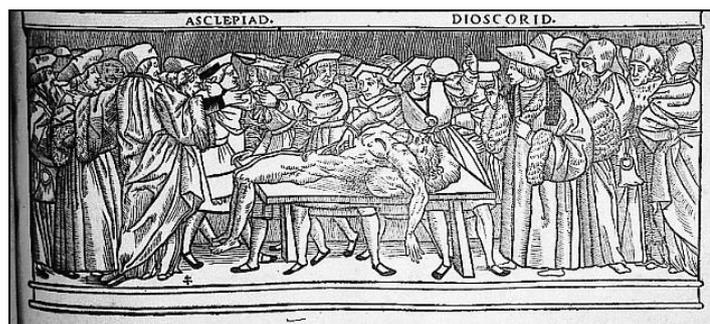
La ilustración puede ser dividida en tres partes, cada una posee su propia temática interna. En la parte superior de la página del lado derecho se encuentra San Cosme sosteniendo un libro (significando el estudio, la teoría de la medicina) y del lado izquierdo

<sup>24</sup> Berengario da Carpi, *Commentaria*, fol. Vlv., en: [http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da\\_g\\_I-A-1-02.html](http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_I-A-1-02.html)

<sup>25</sup> Galeno, *De anatomicis administrationibus. De constitutione artis medicinae. De theriaca ad Fisonem. De pulsibus ad medicinae candidatos liber*. Per Joan Guinterium Andernacum Latinitate iam recens donata, A. Cratander, Basel, 1531. Todos estos textos están en la traducción de Johan Winther von Adernach del griego.

San Damián sostiene un frasco (como símbolo de la práctica médica)<sup>26</sup>. Entre los dos santos se sitúa una imagen de Cristo sanando a un leproso<sup>27</sup>. En la sección central encontramos representaciones de autoridades clásicas de la medicina: “en el panel del centro Aesculapius y Dioscorides están representados de cuerpo entero, mirando directamente a la información bibliográfica del texto<sup>28</sup>”. Entre las columnas encontramos los retratos de Hipócrates, Galeno, Paulus Aegineta, y Oribasius, todos ante un libro, en el acto de la lectura, estudiando o enseñando<sup>29</sup>. Finalmente, en la parte inferior de la página, se representa una habida discusión que está tomando lugar alrededor de la mesa anatómica. Esta escena completa esta visión de la medicina y representa su aspecto más manual.

La lección de anatomía, sin embargo, esta representada de una manera bastante inusual, que necesita algunas aclaraciones. Uno es inicialmente golpeado por la ausencia de la barrera entre el espacio donde se efectúa la disección y el espacio académico, en específico el oratorio y el conocimiento impartido a partir de un libro (retomando la terminología empleada en el modelo *quodlibetariano*); en una sala abarrotada con treinta o más personas en una animada discusión, incluyendo profesores y estudiantes. En el primer plano se encuentra el objeto de sus reflexiones: un cuerpo con el abdomen abierto. La mano derecha de un estudiante (ya no un *sector*) está inmersa en las vísceras del cadáver, y la mano izquierda del estudiante está levantada como para reforzar una declaración dirigida hacia una persona de vestimentas solemnes (**fig. 10**).



**Figura 10.** Galeno, *De anatomicis administrationibus* (detalle), Paris: Simon de Colines, 1531. Citado el 12.11.2009. Disponible en <http://web2.bium.univ-paris5.fr/img/index.las>

<sup>26</sup> San Cosme y San Damián son reconocibles a través del contexto, por su atributos materiales, y por las iniciales S. C. y S. D. inscritos en los nichos.

<sup>27</sup> Este episodio está registrado en el Nuevo Testamento (Mateo 8: 2, Marco 1: 40 y Lucas 5: 12). La escena de la curación milagrosa del leproso refuerza la idea de la medicina como de una práctica piadosa. La figura de Cristo, sanando a través de sus poderes sobrenaturales, en este contexto, puede ser entendido como una metáfora de la función del médico.

<sup>28</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 26.

<sup>29</sup> Las antiguas autoridades son representadas en la página titular posiblemente para subrayar el rol indispensable que representaban en la medicina y para enfatizar más ampliamente la actividad del médico.

Esta imagen muestra un rasgo esencial de la desintegración del formalizado modelo anatómico del *quodlibetum*: estudiantes tocando el cadáver y revolviendo en su cavidad, la mixtura, si no actualmente la impostura, en un nivel espacial, de la teoría con la práctica anatómica; “la ausencia del libro y de una persona leyendo o de alguien que posea un rol preponderante en la acción, y el vuelco de las relaciones ejemplificadas por la disposición de las figuras alrededor del cuerpo<sup>30</sup>”. A lo anterior debe ser sumado la animada discusión y la vehemencia de los gestos de los participantes, lo cual marca un claro rompimiento con el formalismo de la composición de las escenas descritas en las páginas titulares de los ejemplos anteriores.

Esta imagen muestra evidencia de un cambio en proceso. Si bien los instructores mantienen su distancia (mucho más reducida) de la mesa de disección y no están tocando con sus propias manos el cadáver, el hecho de que los estudiantes de medicina se encuentren representados en el acto de revolver en el interior del abdomen es síntoma de una nueva actitud. La dicotomía entre teoría y práctica en ambos casos de la enseñanza y el aprendizaje de la anatomía en las páginas titulares analizadas hasta ahora, como en todas las representaciones de la disección. Desde la antigüedad los textos habían insistido constantemente en la necesidad de instruir a los estudiantes no sólo en la teoría anatómica sino también en la práctica disectiva. El hecho de substituir un estudiante por un barbero en el rol de *sector*, como lo muestra la página titular del *De anatomicis administrationibus*, implica que hay un cambio en el aspecto práctico de la enseñanza del conocimiento anatómico por ciertos textos donde la ritual organización había sido previamente relegada a las manos de barberos o cirujanos.

La investigación en la iconografía de la lectura anatómica sostiene que esta página titular constituye un ejemplo aislado, pero es precisamente esta característica excepcional la que marca el momento de transición del modelo *quodlibetario* hacia el inaugurado en el frontispicio de *De humani corporis fabrica* de Vesalius<sup>31</sup>. Sin embargo, este tipo de representación de la disección no sería adoptada en la iconografía subsecuente. No obstante no es el único ejemplo. Una serie de imágenes producidas a finales del Siglo XV y a comienzos del XVI son un modelo para el autor de la xilografía que aparece en la edición de *De anatomicis administrationibus*.

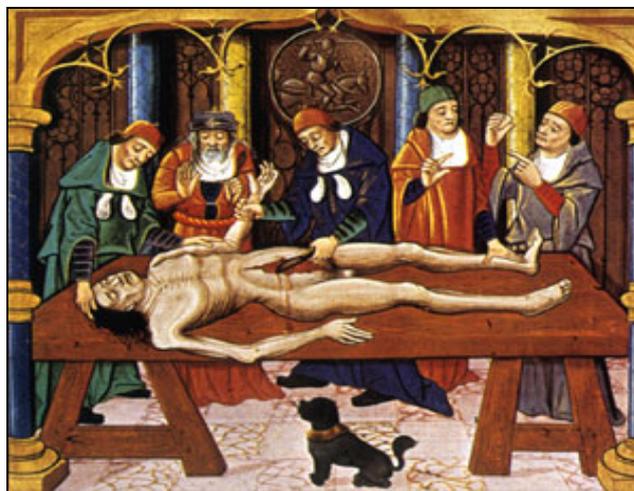
La primera es una ilustración iluminada de finales del Siglo XV de un manuscrito francés de la enciclopedia de Bartholomeus Anglicus, *Le propriétaire des choses* (**fig. 11**).

---

<sup>30</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 31.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Esta ilustración muestra la disección de un cuerpo en el que la acostumbrada incisión del pubis al esternón ha sido realizada. Cinco personas se sitúan a lo largo de la mesa. La figura del centro, quien sostiene la muñeca del cadáver con su mano derecha, físicamente es quien lleva a cabo con un cuchillo el procedimiento disectivo. A su izquierda, otros dos médicos, vestidos idénticamente, están discutiendo las dimensiones de alguna parte del cuerpo; uno de ellos está tocando el tobillo del cadáver. La cabeza y un brazo los está sujetando una persona que posiblemente podría tener el rol del *sector*, mientras una persona más vieja, vestida en ropas más solemnes, cuidadosamente observa el evento en la mesa anatómica, tal vez aconsejando para el correcto procedimiento. En esta miniatura no está claro si la representación es de una lección de anatomía o solo de un ejercicio práctico en el cadáver (una autopsia, por ejemplo). Asimismo, es difícil establecer con claridad quien está coordinando la operación y quiénes pudieran ser los estudiantes o los profesores. Esta imagen ambigua de la práctica anatómica es de alguna manera perpleja. La toga que porta la persona que se encuentra diseccionando el cadáver deja en claro que no se trata de un barbero. Parece plausible, por otro lado, que él y las otras tres figuras, están representadas sin barba para indicar que él es un estudiante, mientras que la persona más vieja podría ser identificada como un profesor.



**Figura 11.** Bartholomeus Anglicus, *Le propriétaire des choses*. (Paris, Bibliothèque Nationale, 1482). Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>

“Esta imagen pertenece a un manuscrito que sin lugar a duda no estaba dirigido para una audiencia especializada, y el autor de la miniatura ciertamente no pretendió producir una imagen que se correspondiera de manera realista a la disección como solía

ser practicada<sup>32</sup>”. A pesar de ello, es similar a una serie de xilografías contenidas en las ediciones impresas de *Le propriétaire des choses* de Bartholomeus Anglicus, publicadas a finales del Siglo XV. La edición de 1482, titulada *De lomme et de ses parties. Le premier chapitre du corp de lomme*, inicia con una xilografía de la representación de la lección de anatomía que se asemeja a la de la miniatura coloreada a mano (**fig. 12**).



**Figura 12.** Bartholomeus Anglicus, *Le propriétaire des choses* (Lyons : Matthias Husz, 1485). Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>

En esta representación, de igual manera, es difícil discernir el rol específico interpretado por las figuras individuales con la finalidad de establecer una jerarquía o para atribuirle una función específica a cada una de ellas. El libro no está destinado a un público determinado, como bien señala Carlino, “así que la intención de la persona responsable de la creación de esta imagen es simplemente la de garantizar que el tema del capítulo al que se refiere será fácilmente reconocible<sup>33</sup>”. Un cadáver sobre una mesa con el abdomen abierto del esternón al pubis y un grupo de personas reunidas a su alrededor es evidencia suficiente para sugerir al lector que el tema del capítulo se refiere a <<El hombre y sus partes>>.

La ilustración de la página titular realza el texto al proveerle información al lector. Lo hace instantáneamente reconocible. Una mesa con un cadáver disecado y figuras de pie a su alrededor implican que el libro es un tratado anatómico o por lo menos un texto médico. Este es el objetivo esencial del editor y del impresor o dibujante de la ilustración.

<sup>32</sup> Carlino, Andrea, *Books of the body...*, op. cit., p. 34.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 36.

Un propósito diferente nos muestra el frontispicio del texto de Vesalius, sin embargo, en el cual la escena descrita parece tener una función que va más allá de la simple revelación del contenido del libro.

### 1.1.3 El cambio: el frontispicio de *De humani corporis fabrica* de Adreas Vesalius

En 1543 Andreas Vesalius, un profesor de la escuela de medicina de la Universidad de Padua, publicó su *De humani corporis fabrica libri septem*<sup>34</sup>. Esta edición publicada por Johannes Oporinus en Basel, constituye un evento de extraordinaria importancia tanto para la historia de la anatomía como para la historia del libro. A través de la observación directa del cadáver y por medio de un profundo conocimiento de la antigua literatura anatómica, Vesalius fue capaz de confirmar, discutir, y corregir todo lo que se había dicho previamente acerca de las diferentes partes del cuerpo. A menudo, entraba en controversia con aquellos que ferozmente defendían la aún vigorosa tradición Galénica. La repetida referencia a las disecciones que él mismo había realizado proporcionan lo que el autor sugiere fue la característica principal de la <<Revolución Vesaliana>> como sería definida después por los historiadores.

Este desarrollo, crucial para la naturaleza textual y técnica de la disciplina anatómica, se relaciona con una serie de acercamientos al tratado expuesto en el libro, que hacen de esta publicación una de las eventos más importantes del primer siglo de la impresión. Uno de los mayores méritos de Vesalius recae en el hecho de que fue el primero en entender y explotar el método de expresar y comunicar el conocimiento a su pleno potencial a manera de novela. La publicación del *Epitome*<sup>35</sup>, el uso de espléndidas y detalladas ilustraciones como ayuda visual, la técnica de relacionar el texto con las imágenes, la subdivisión en libros, capítulos y párrafos, las mayúsculas iluminadas que abren cada una de estas secciones, “el frontispicio y el retrato del autor –cada una de estas características fueron diseñadas y realizadas por Vesalius, y sus colaboradores-; estos componentes arreglados de manera integral no tienen precedentes en publicaciones previas<sup>36</sup>”. La llamada <<Revolución Vesaliana>> fue probablemente nada más que una transformación de las formas y medios en el uso de ciertas herramientas

---

<sup>34</sup> Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel: J. Oporinus, 1543).

<sup>35</sup> Una suerte de breve compendio de la publicación más extensa de la *Fábrica*. Véase Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica Epitome* (Basel: J. Oporinus, 1543).

<sup>36</sup> Andrea Carlino, *Books of the body...*, op. cit., p. 39.

(disección e impresión, por mencionar sólo las más evidentes) y la adquisición de conocimiento.

La práctica de la disección y la necesidad de observación directa en el estudio y la enseñanza de la anatomía humana fueron recomendadas por Vesalius como herramientas necesarias para el anatomista. Desde luego, algunos anatomistas prevesalianos tuvieron la oportunidad de abrir cadáveres con sus propias manos y observarlos directamente, pero esto nunca constituyó parte de una lección pública de anatomía, que permanecía apegada al formalizado ritual de la tradición académica sancionado por los estatutos universitarios. Si consideramos que las lecciones, que al menos por escrito, en la base de estas reglas, constituían la única ocasión durante la cual la disección del cuerpo humano era permitido, la severa crítica de Vesalius para esta práctica se justifica al considerarla inútil y alejada de su propósito didáctico y de investigación.

En oposición a esta manera de conducir la lección de anatomía, Vesalius realizó disecciones de cadáveres durante las demostraciones públicas, y frecuentemente invitaría también a sus estudiantes a efectuarlas, ya que consideraba que era un elemento didáctico importante para la educación de los médicos. Lo anterior no era nuevo: otros anatomistas anteriores a Vesalius ya habían realizado disecciones (Berengario da Carpi, Alessandro Benedetti, Niccolò Massa, Johann Winther). Sin embargo, las disecciones anatómicas de los estudiantes de Vesalius no se llevaban a cabo durante la demostración pública anual de Padua, sino en sesiones privadas. Dada la escasez de cuerpos sobre los cuales este tipo de investigación podía ser ejercida, las disecciones se efectuaban en privado en cadáveres obtenidos por medios extraoficiales, o se trataba de autopsias realizadas en hospitales donde la investigación anatómica estaba asociada con el estudio de la enfermedad y la causa de la muerte<sup>37</sup>.

En el frontispicio de la *Fabrica*<sup>38</sup> (**fig. 13**), Vesalius está retratado en el acto de diseccionar un cadáver durante una lección pública de anatomía. Esta imagen requiere un cuidadoso análisis ya que se convirtió en el prototipo del modelo iconográfico prevaleciente de una lección pública de anatomía por más de un siglo. El artista que concibió el dibujo y el grabador de la imagen –una de las obras maestras en xilografía del

---

<sup>37</sup> Para citar solo dos ejemplos, Alessandro Benedetti y Niccolò Massa frecuentemente asistían a disecciones efectuadas en hospitales. Véase *Anatomice sive historia corporis humani...* (Venecia: Bernardino Gueraldo Vercellensus, 1502), y *Liber introductorias anatomicae sive dissectiones corporis humani...* (Venecia: Francisci Bindoni y Maphei Pasini, 1536).

<sup>38</sup> La misma ilustración fue impresa en la edición del *Epitome* de 1543.

Siglo XVI- son desconocidos, aunque muchas hipotéticas atribuciones se han hecho al respecto. Los nombres más recurrentes son el de Domenico Campagnola y el de Jan Stepanh van Calcar, pintor flamenco que anteriormente ya había colaborado con Vesalius en la realización de la *Tabuale Anatomicae Sex* y quien, además es el autor del retrato posterior perteneciente a la *Fabrica*<sup>39</sup>. Por otra parte, lejos de los problemas relacionados con la atribución de la xilografía y las ilustraciones contenidas en el tratado, lo que es más interesante es el hecho de que Vesalius personalmente supervisó el trabajo y dio consejos sustanciales a los artistas responsables de las imágenes.



**Figura 13.** Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel: Johannes Oporinus, 1543. Biblioteca Angelica, Roma). Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/images/1200%20dpi/I-B-1-01.jpg>

<sup>39</sup> En la atribución del frontispicio e ilustraciones de la *Fabrica*, véase Spielmann, "The iconography of Andreas Vesalius" en *The Canadian Medical Association Journal*. Citado el 7.02.2010. Disponible en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1708537/pdf/canmedaj00458-0161c.pdf>

El frontispicio es una elaborada y compleja xilografía. Aunque algunos de sus elementos tienen una sólida base realista, otros parecen haber sido modificados por el autor con fines estéticos o retóricos; otros son de un eminente carácter simbólico y sirven para hacer reconocible la escena representada y, por lo tanto, más exitosa en el propósito de una representación realista.

Consideraremos un análisis de la estructura completa de la escena: la disección pública se lleva a cabo al aire libre, en el marco de un teatro de madera que se erige debajo de un semicírculo. Se ha sugerido que se intentó representar el patio de la Universidad de Padua, en el que se podría encontrar la misma decoración dórica. El teatro descrito en la xilografía es de hecho una estructura temporal que era montada cada vez que se efectuaba una lección de anatomía.

Una audiencia de setenta u ochenta personas abarrotaba el espacio, se asoman por detrás de las columnas y por las ventanas de la parte superior del teatro. La disección que está siendo realizada en la mesa al centro de la composición captura la atención de la mayoría de los espectadores, mientras otros cuantos hablan entre ellos; podemos distinguir estudiantes, profesores, clérigos, médicos, y gente común, simples curiosos que han venido para observar la lección de anatomía. El conocimiento anatómico se está haciendo más accesible para un público más amplio; el interés en descubrir la organización del cuerpo humano se ha desarrollado más allá de los límites universitarios, y la rigidez académica vista en otros frontispicios antiguos se ha transformado en esta vívida escena.

Al centro del frontispicio domina la escena un esqueleto que sostiene una caña autoritaria, una especie de batuta. Este es otro de los elementos simbólicos mencionados anteriormente: “es sin duda una referencia del *Memento Mori*; y al triunfo de la muerte, cuando se recurre como metáfora en la iconografía anatómica. Por otro lado, el esqueleto enfatiza una alusión a la importancia de la osteología para el anatomista<sup>40</sup>”. La edición de 1555 de la *Fabrica* (**fig. 14**) tiene un frontispicio que fue alterado en algunos detalles respecto a la edición de 1543. Uno de ellos, es la caña que se convierte en una guadaña, que enfatiza por lo tanto, el portentoso simbolismo del esqueleto. Numerosos frontispicios del Siglo XVI y XVII, siguiendo el ejemplo Vesaliano, incluyen un esqueleto entre los elementos iconográficos que aluden a la muerte.

---

<sup>40</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 47.



**Figura 14.** Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel: Johannes Oporinus, 1555. Biblioteca Angelica, Roma). Citado el 28.05.2009. Disponible en <http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/images/1200%20dpi/I-B-1-01.jpg>

Antes de considerar lo que se está llevando a cabo sobre la mesa de disección al centro de la escena, examinaremos tres detalles significativos del frontispicio y que son descifrables a través del prefacio de la *Fabrica*:

1. Las dos figuras al pie de la mesa de disección están discutiendo a cerca de una navaja de afeitar. Se trata de barberos ahora polémicamente relegados a un rol secundario sin importancia: el de sacar filo a las hojas usadas por el anatomista en la disección.
2. En el primer plano del lado derecho un hombre, probablemente un vigilante, está representado con un perro. Una persona de barba y con vestimentas clásicas protesta hacia cinco espectadores agitados, invitándolos, mientras gesticula con su mano izquierda, a concentrarse en el evento al centro de la escena, donde está

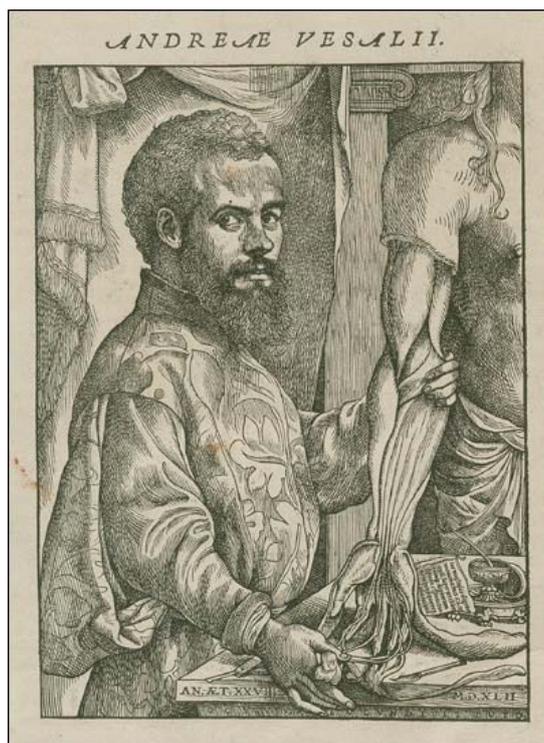
tomando lugar la disección y donde se está creando el conocimiento. La figura frecuentemente ha sido identificada con Galeno, y esta interpretación se encuentra convincentemente corroborada por numerosas referencias en el texto. Galeno, “quién nunca cortó un cuerpo humano,” escribe Vesalius en el prefacio, en el curso de una única demostración realizada comparativamente en animales cometió más de doscientos errores en su descripción de las partes del cuerpo humano y sus funciones individuales<sup>41</sup>.

3. La misma polémica anti-Galenica puede ser traducida en la figura de un mono en la parte izquierda de la composición. El mono está mordiendo la mano de uno de los espectadores, por lo tanto demostrando su propia esencia y cualidad salvaje. El significado de esta imagen puede ser corroborada también en el prefacio, en el cual Vesalius enfatiza el hecho de que Galeno nunca diseccionó un cuerpo humano y se limitó a animales, especialmente a monos.

Si estas características del frontispicio parecen innovadoras cuando se las contrasta con la tradición iconográfica de la lección de anatomía, la escena que se desarrolla en la mesa representa su derrocamiento y la transformación de la relación entre la teoría y la práctica en la enseñanza y el estudio de la anatomía humana. La costumbre de separar el espacio de la lengua hablada y el espacio de la disección, y la jerarquía de los roles alrededor del cuerpo, es remplazada, por primera vez en la historia de la iconografía anatómica, por la imagen del maestro diseccionando el cadáver. Vesalius está retrato con su mano derecha abriéndose paso en el abdomen de una mujer y la izquierda levantada como enfatizando las palabras que acompañan la demostración. Sobre la mesa se encuentran algunos instrumentos quirúrgicos necesarios para el procedimiento: una navaja y el escalpelo; junto a ellos, una vela, un tintero, una pluma, y una hoja de papel. Los mismos objetos aparecen en el retrato de Vesalius que sigue al frontispicio en la primera edición de la *Fábrica* (**fig. 15**). Se representa a la edad de veintiocho años en 1542, demostrando la anatomía del antebrazo (especialmente los músculos flexibles de los dedos) en el cuerpo de una persona desproporcionadamente alargada.

---

<sup>41</sup> Hay correcciones a la anatomía de Galeno en muchos puntos de la *Fabrica*, y Vesalius repite frecuentemente que Galeno nunca diseccionó cuerpos humanos. Véase, por ejemplo, p. 275 y 584, donde Vesalius declara que éste último nunca vio el interior del cuerpo humano, y p. 526, donde Vesalius afirma y demuestra, que una extensa parte de *De anatomicis administrationibus* era incorrecto debido al hecho de basarse en la observación de animales.



**Figura 15.** Andreas Vesalius (1514-1564). Xoligrafía del libro *De humani corporis fabrica*, Basel. Citado el 28.05.2009. Disponible [http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da\\_g\\_l-B-1-02.html](http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/da_g_l-B-1-02.html)

La representación de Vesalius que se lo muestra con sus manos sobre el cadáver enfatiza la actividad del anatomista tanto como disector y como escritor del tratado, y el aspecto indisoluble del carácter de la anatomía, un producto de la habilidad práctica y la elaboración teórica. Por lo tanto propone una síntesis de los dos componentes de la disciplina que habían sido tradicionalmente separados. Además, el método por el cual Vesalius concibe la preparación del texto en contradicción a sus predecesores se encuentra resaltado. “Mientras que en la lección de anatomía conducida según el modelo *quodlibetariano* es el texto el que produce la disección, aquí es la disección la que produce el texto<sup>42</sup>”. Esto implica un rechazo o al menos una suspensión del juicio de fuentes autoritarias previas, Galeno incluido.

Aunque algunos han mantenido lo contrario, no parecería que con Vesalius “el libro de anatomía pierde su lugar central en la escena anatómica”. Por el contrario, el hecho de que el libro no ha desaparecido, pero ha sido desplazado y por lo tanto adquirido mayor significación debido al cambio de uso (en paralelo a la transformación de la escena de la disección), realza la figura del médico indagando en las vísceras del cadáver y sugiere otro aspecto del *status* del anatomista propuesto por Vesalius.

<sup>42</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 52.

#### 1.1.4 Imágenes de la disección a la “maniera” vesaliana

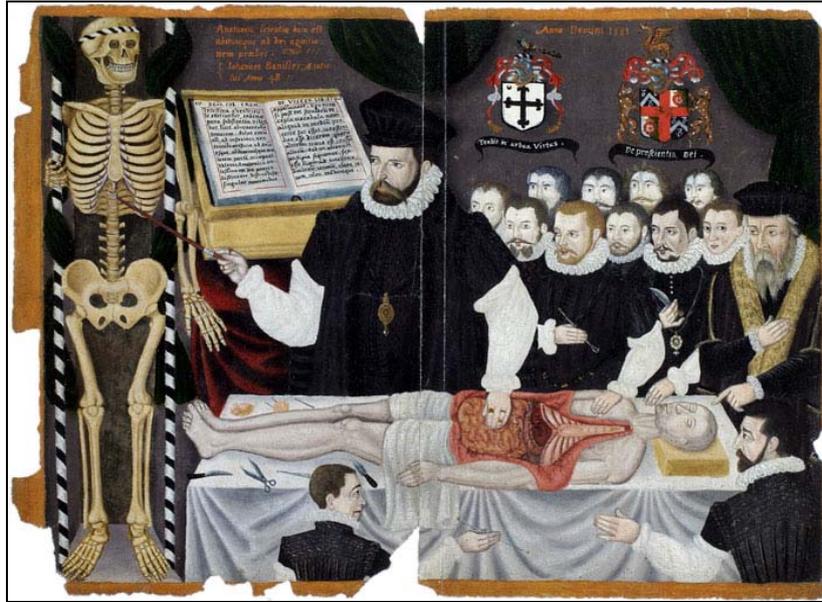
Las ilustraciones de las partes del cuerpo humano y la descripción de la musculatura y los esqueletos contenidos en la *Fabrica* rápidamente se convirtieron en modelos para mucha de la iconografía precedente. De manera similar, la lectura anatómica expuesta en el frontispicio se convirtió en la base para una serie de imágenes impresas encontradas en numerosos tratados del Siglo XVI, que son claramente inspirados por la composición iconográfica inaugurada por el texto de Vesalius. De 1543 en adelante las páginas titulares ilustradas de tratados anatómicos que representaban una escena de la disección siempre mostraban un médico-anatomista efectuando la incisión de apertura en el cadáver con sus propias manos, mientras los estudiantes, colegas, y los puramente curiosos rodeaban la mesa, ansiosos por aprender los secretos de la naturaleza escondida en el interior del cuerpo.

El nuevo uso del libro y del cadáver está representado en una hoja, fechada en 1581 (**fig. 16**). Muestra al anatomista inglés John Banister, autor de *The history of Man* publicado en Londres en 1578, durante una lección de anatomía. Lo podemos observar frente a un cadáver que ha sido abierto, y con su mano izquierda tocando el intestino, y con la batuta señalando la cavidad abdominal en un esqueleto. Atrás de él, a la altura de su hombro se encuentra el libro *De re anatomica libri XV*<sup>43</sup> de Realdo Colombo abierto precisamente en el capítulo dedicado a la víscera, como para enfatizar el vínculo inquebrantable entre un conocimiento adquirido a partir de textos y la observación empírica adquirida de la enseñanza. El libro y el cadáver están de manera semejantes representados en la celebre *Lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632) (**fig. 17**), cuya dependencia en la anatomía e iconografía vesaliana han sido brillantemente analizada por William Hecksher.

La imagen del comienzo de *De re anatomica libri XV* de Realdo Colombo, impreso en Venecia en 1559 (**fig. 18**), es una de las representaciones más intrigantes de la lectura anatómica producidas después de la publicación de la *Fabrica*.

---

<sup>43</sup> El *De re anatomica*, un famoso trabajo en la historia de la medicina debido a que contiene algunos importantes descubrimientos concernientes a la circulación de la sangre y del sistema genital femenino, fue escrito por Colombo casi como resultado de su actividad disectiva en universidades italianas.



**Figura 16.** *La mesa anatómica de John Banister* (Glasgow: Biblioteca Universitaria).  
 Citado el 11.03.2010. Disponible en  
[http://4.bp.blogspot.com/\\_4w8gMXt8cM8/SoHacE4QSol/AAAAAADw4/cJ3GgQbKpYg/s1600-h/John+Banister++Barber-Surgeons.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_4w8gMXt8cM8/SoHacE4QSol/AAAAAADw4/cJ3GgQbKpYg/s1600-h/John+Banister++Barber-Surgeons.jpg)



**Figura 17.** Rembrandt van Rijn, *La lección de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*, 1632.  
 Citado el 11.03.2010. Disponible en  
[http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/Erga\\_online/Galeria/Imagenes/SXVI/nicolaes-tulp.jpg](http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/TextosOnline/Erga_online/Galeria/Imagenes/SXVI/nicolaes-tulp.jpg)



**Figura 18.** Realdo Colombo, *De re anatomica libri XV* (Venecia: Nicolò Bevilaqua, 1559; Biblioteca Angélica, Roma). Citado el 11.03.2010. Disponible en <http://www.ctsnet.org/sections/clinicalresources/images/historicimages/chapter2/article-12.html>

Muestra una lectura conducida en perfecta armonía con la iconografía y la guía operativa propuesta por Vesalius: Realdo, al centro con su bisturí, está abriendo el cuerpo de un joven. Sólo once personas, todos estudiantes y colegas del anatomista, presencian la disección. En general la estructura morfológica de la imagen reproduce una escena anatómica en el modelo del frontispicio de la *Fabrica*, ciertos elementos, y especialmente el querubín del primer plano, parecen potencialmente sugerir otro nivel de interpretación del frontispicio. Algunos detalles sugieren una cercana conexión ente las vicisitudes de las ilustraciones del *De re anatomica*, y la escena de la disección. El primer detalle a destacar es la figura de la izquierda, que está consultando un libro abierto. Esta persona es representada de una forma muy diferente en comparación de lo que ya vimos con anterioridad: podemos observar que sostiene un texto con escritura simulada. La intención del artista parece ser la de identificar la imagen como un tratado ilustrado de anatomía.

Mas abajo, a la izquierda de la página titular, otra figura, sentada sobre el piso se le muestra dibujando: “es un artista presente en la disección, a quien se le ha sido

encomendado preparar los bocetos en vivo, para ilustrar un texto anatómico<sup>44</sup>”. En el plano central un querubín toma la mano de la persona de la extrema derecha, parece que la invita a realizar algún acto. Este último da la impresión de estar sorprendido. “La figura probablemente representa a Miguel Angel Buonarroti<sup>45</sup>”.

Todos estos elementos se combinan para sugerir una interpretación del frontispicio que va más allá de la noción de una simple representación de una escena de la disección. El querubín, usado aquí para evocar una alegoría, sujeta cuatro plumas. Si la persona a quien está tomando de la mano es de hecho Miguel Ángel, entonces el querubín está invitándolo a tomar el lugar del artista sentado en el piso y dibujar lo que debió haber sido las ilustraciones para el *De re anatomica*. La imagen, por la tanto, podría ser leída como una alegoría de lamento del proyecto fallido<sup>46</sup>.

## **1.2 Alrededor del cadáver: antes y después de la práctica anatómica**

### **1.2.1 La selección del cadáver**

Los estatutos del Colegio de Médicos de Roma no suministraban especificaciones particulares acerca del criterio que deberían seguirse en la selección de los cadáveres para ser diseccionados. “La única condición, era que el cuerpo debía ser de alguien condenado a muerte, posteriormente, era tornado a los médicos por el gobernado o el senador<sup>47</sup>”.

De hecho, la historia de la anatomía occidental está marcada por esta tenaz asociación entre la disección y la condenación, la cual persistió desde Serófilo hasta Vesalio y de manera consecutiva. Tiempo atrás la práctica anatómica era gobernada por reglamentaciones escritas dentro de los estatutos universitarios, el uso de los cadáveres en público, las disecciones habían sido tácitamente aceptadas. Cuando estas convenciones fueron finalmente formalizadas, los estatutos solicitaban directamente a las autoridades cívicas y judiciales para el suplemento de cadáveres, solicitados por la universidad a través del rector, consejeros, *protomedicus*, o todo el colegio. El cardenal

---

<sup>44</sup> Carlino, Andrea, *op. cit.*, p. 64.

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> De hecho, era Miguel Angel quien se suponía debía haber elaborado las ilustraciones de las figuras anatómicas del libro de Colombo. Véase Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 62.

<sup>47</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 92.

vicario y el senador o el gobernador en Roma actuaban como oficiales reguladores para prevenir disturbios en la selección de cadáveres inadecuados, así como para prevenir que los médicos o estudiantes recurrieran a tales actos sacrílegos como el de exhumar a los muertos<sup>48</sup>.

Aun cuando el cuerpo de la persona condenada encajaba con los requerimientos del anatomista y los espectadores, que era usualmente el caso cuando el cuerpo era joven, en buena condición, saludable, y de fuerte musculatura, lo cual debía permitir una exitosa demostración, la calidad moral del cuerpo a diseccionar debía ser evaluada al mismo tiempo. Los estatutos repetían con énfasis inusual términos tales como “criminales”, y “delincuentes”, para designar a aquellos quienes, habiendo sido encontrados culpables en una corte terrena, debían pasar bajo los instrumentos del *prosector*. “Sus cuerpos, castigados y condenados, continuarían en agonía aún después de la vida, ya que sus almas debían seguir pagando en el más allá por los pecados cometidos<sup>49</sup>”.

El requerimiento de que oficiales judiciales seleccionaran el cadáver significaba, para los médicos, la universidad, y tal vez para la comunidad entera, confiar la responsabilidad a personas quienes ofrecían la mayor garantía de que sólo aquellos crímenes que fuera absolutamente flagrantes –tan grandes que un veredicto terrenal no podría apelar aun en la corte celestial-. Los estados de estos cuerpos, no obstante, parecen especiales: fueron marginados, borrados de la sociedad, excluidos de las indulgencias de lo sagrado; en el preciso momento de sus pecados parece como si estas personas que más tarde serían los sujetos de la disección perdieran, junto con sus vidas, la dignidad que la integridad confiere a sus restos mortales. “La asociación de la disección con el pecado o la trasgresión, en primer término se muestra como una práctica irregular llevada a cabo en el límite entre lo lícito y lo ilícito. Más tarde, tales prácticas fueron codificadas formalmente en textos normativos<sup>50</sup>”. Los estatutos muestran como la anatomía avanzó en el reino de la legitimidad a través de la formalización y ritualización.

De todas las formas de ejecución, los condenados a la horca fueron los preferidos por lo anatomistas para disponer de sus cuerpo que serían después diseccionados. Esta

---

<sup>48</sup> Sobre este asunto, en una extensa parte del territorio italiano, la legislación era extremadamente severa, de acuerdo a esta ley: la pena de muerte era impuesta a los profanadores de tumbas. Véase “Sepulcrum violadores, cum sacrilegi dicantur” en: P. Farinacci, *Praxis et theoria criminalis*, 3ª ed., Venecia, 1603, p. 115 y 124.

<sup>49</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 94.

<sup>50</sup> *Ibíd.*

forma de muerte ofrecía una mejor experiencia didáctica, ya que permitía a los anatomistas a operar en un cuerpo integro, uno no desfigurado por la tortura, los castigos, o la mutilación usualmente infligidos en todos los otros tipos de ejecución. Dada la escasez de cuerpos para la disección, que era frecuentemente lamentada por los médicos y estudiantes durante la primera mitad del Siglo XVI, parece lógico que ellos preferirían buscar cuerpos sin daños así que en la lección pública de anatomía, una completa demostración académica pudiera ser realizada en cada parte y con suma claridad.

Encontramos otra consideración culturalmente significativa concerniente a las personas colgadas destinadas a la disección. En Roma, pero también en Florencia y en Siena comenzando en el Siglo XV, la horca, al menos en teoría, fue reservada para criminales de las clases inferiores y especialmente para crímenes repugnantes (la alternativa consistía en la decapitación, la cual estaba reservada primordialmente para la nobleza y para personas de alto rango). A finales del Siglo XVI el jurista Prospero Farinacci, declaró que la horca era la sentencia normal para crímenes atroces en contra de personas y propiedad y que “ciertamente el castigo de la horca era mayor que el castigo del decapitamiento, ya que era de más ignominia<sup>51</sup>”.

Si la previa condenación terrenal e infamia pública eran elementos esenciales en la decisión de condenar a una persona a la disección pública, otras condiciones, ya sea implícitas o explícitas, necesitaban ser satisfechas. En Padua, los estatutos requerían para la disección dos cadáveres anualmente, “un hombre, y otro de una mujer, al menos uno de ellos”, seleccionados de entre los condenados, mientras no fueran del territorio paduano o veneciano. “En el caso de Boloña, un decreto de 1442 ordenaba que los cuerpos de los condenados contemplados para la disección debieran provenir al menos de treinta millas fuera de la ciudad<sup>52</sup>”. Un Siglo después en 1561, la regulación permitía el uso de los cadáveres de las personas condenadas de los alrededores de Bolonia, probablemente debido a las dificultades encontradas en la procuración de cuerpos para la disección pública anual.

En Roma ninguna regulación aludía a restricciones de ninguna índole en la selección de cadáveres para ser diseccionados, excepto que debían pertenecer a una persona que hubiese sido condenada a muerte.

---

<sup>51</sup> P. Farinacci, *Praxis et theoria criminalis*, 3ª ed., Venecia, 1603, p. 84.

<sup>52</sup> Statuti dell'Univerità, rubro 19, p. 318.

Alessandro Benedetti fue ambiguo en los criterios establecidos para tal fin: “Sólo los innobles<sup>53</sup>, los desconocidos de tierras extranjeras, pueden ser solicitados para la disección, por lo tanto, sin confrontar a la comunidad y sin el pariente más cercano disputando sus derechos<sup>54</sup>”.

Esta insistencia en los cadáveres de fuereños, intentaba evitar ofender a la población local, fue motivada por el deseo de la parte de las autoridades cívicas y académicas para asegurar que el proceso total de la anatomía –desde la ejecución al entierro- se llevara a cabo con el menor disturbio y sin la confusión o el tumulto que los familiares o amigos del fallecido pudieran provocar. Las personas debían resentir el hecho de que un ser amado hubiera sido sujeto a una operación que limitaba en lo sacrílego.

Para el anatomista, diseccionar un cuerpo considerado innoble creaba un sendero a través de los límites cambiantes de lo que era tolerable, y la libertad tanto de la censura eclesiástica y de la condenación pública de la víctima y de todos aquellos que participaban activa o pasivamente en la disección.

## 1.2.2 Procedimientos preliminares y el control del público

Hemos discutido en el apartado anterior la figura del anatomista y el criterio para la selección del cadáver a diseccionar, de la misma manera las normas reglamentarias que gobernaban la relación entre ellos; y nos introduciremos en lo que será el punto central de enfoque aquí: el viaje de la víctimas desde la prisión hasta el entierro. Esta reconstrucción ha sido posible por el descubrimiento de un archivo inédito en estudios previos sobre el tema por parte del profesor de historia de la medicina Andrea Carlino (Universidad de Genova): los archivos contenidos en la *Arciconfraternita di San Giovanni Decollato* en Roma. Esta confraternidad fue una asociación, especialmente una sociedad devota o caritativa de la iglesia católica romana que se multiplicó en gran número a finales del Siglo XV, recibiendo inspiración espiritual y religiosa de la *devotio moderna*<sup>55</sup>. El movimiento aspiraba a revitalizar a través de tales formas de asociación y en la práctica de la caridad

---

<sup>53</sup> *Ignobilitas* es el término que describe la figura del cuerpo diseccionable. Véase Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 98.

<sup>54</sup> Alessandro Benedetti, *Anatomice, sive Historia Corporis Humani*, Venecia, 1502, I, fol. AIII.

<sup>55</sup> Acerca de la *devotio moderna*, véase B. Jiménez Duque en [http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=8968&cat=historiaiglesia](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=8968&cat=historiaiglesia). Citado el 1.04.2010.

en la vida diaria al Cristianismo, que era visto como una forma corrupta por los apetitos humanos y podrido en el aspecto religioso. La *Arciconfraternita* fue fundada en 1488 por un grupo de aristócratas florentinos residentes en Roma, bajo los modelos de la *Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio* establecida en Florencia en el año de 1343. Ellos dirigían su trabajo caritativo al proveer confort y asistencia moral e inmaterial a las personas condenadas a muerte.

La hermandad de la *Compagnia della Misericordia* visitaba a los prisioneros e intentaba convencerlos de la justicia de sus sentencias. Intentaban dirigirlos hacia el arrepentimiento de sus pecados, y confortarlos con la esperanza de que encontrarían salvación en el más allá.

La guía para la distribución de la compasión y los deberes de los buenos reconfortares son descritos en detalle en los manuales recopilados por miembros de la confraternidad, especialmente en el de Pompeo de Serni *Trattato utilísimo per confortare i condannati a morte per via di giustizia*<sup>56</sup>. Los manuales nunca mencionan el hecho de que una persona condenada podría ser, subsiguientemente, diseccionada. Antes de la ejecución ni la víctima ni los reconfortantes podrían saber quien sería entregado a los doctores y, así, no se podría asentar ningún tipo de comportamiento ante tal situación. Pero los condenados destinados a la ejecución parecían siempre vivir en temor de que sus cuerpos fueran entregados a los médicos para realizar una anatomía, y lo anterior producía una mayor angustia. Ellos creían que un cuerpo profanado y desfigurado de esa manera no podría alojar esperanza de ser recompensado en el día de la resurrección final, por supuesto que el prospecto del cuerpo de alguien siendo cortado en pedazos no sería agradable para nadie contemplarlo.

“Los hermanos de *San Giovanni Decollato*, durante el atardecer, serían informados por escrito por la autoridad judicial (a veces el senador, pero usualmente el gobernador de Roma) que un hombre condenado sería ejecutado al día siguiente. El *provveditore* de la confraternidad, después de leer el comunicado y de verificar su autenticidad, seleccionaría a dos reconfortantes del grupo: uno de ellos cargaría una tableta con la imagen de Cristo crucificado, y el otro un libro de oraciones. Ellos dos, así como los otros miembros se dirigirían esa noche a la prisión donde permaneciera cautiva la persona condenada, esperando persuadirlo al arrepentimiento de sus pecados, escuchar su confesión y recibir su último testamento [...] En seguida, el capellan celebraría una Misa, durante la cual la persona condenada recibía comunión con gran devoción.

---

<sup>56</sup> BAV, MS. Vat Lat. 13596, escrito en 1665.

En este punto la víctima estaba lista para su castigo. A primera hora de la mañana el verdugo aparecería y le ataría una cuerda en el cuello, mientras los hermanos de la confraternidad cantarían letanías y uno de ellos colocaría frente a su rostro la tableta con la imagen del cristo crucificado. Dejarían la prisión de esta manera, acompañados por otros miembros de la asociación. La procesión estaba encabezada por el sacristán y la hermandad cargando la cruz y antorchas, seguida por la persona condenada y dos de los reconfortantes sentados en una carreta arrastrada por un par de caballos, custodiada por guardias. El cortejo era usualmente asediado por curiosos cuando llegaba al lugar de la ejecución; la plaza cerca de San Angelo (Piazza di Ponte) fue destinada como el lugar usual para los ahorcamientos.

Los hermanos seguían cantando y la víctima continuaba observando la tableta que el reconfortante colocaba frente a sus ojos. El condenado después iría a recibir absolución y recitar sus últimos rezos en la capilla perteneciente a la confraternidad de San Giovanni Decollado. Finalmente, con su espalda en la plataforma, el condenado se retiraría del andamiaje: sólo el verdugo, un reconfortante, y la imagen de Cristo lo acompañarían a la horca.

En la cima de la escalera la víctima era dejada caer en el espacio por el verdugo, quien lo empujaba por los hombros mientras otro oficial tiraba de sus piernas, causándole una muerte casi instantánea. En este punto la muchedumbre de espectadores y los otros personajes en la ceremonia abandonaban el sitio de la ejecución, y el cuerpo de la víctima permanecía públicamente expuesto, como una advertencia y ejemplo, hasta el crepúsculo<sup>57</sup>. Algunos de los miembros de la hermandad de San Giovanni Decollado, conocidos como los *Trenta della sera* (Los treinta del crepúsculo), se reunían cerca de las nueve en punto en la iglesia de Sant'Orsola y regresaban en procesión al puente de Sant'Angelo para descender el cuerpo que sería transportado por dos mozos para su entierro en la iglesia de la confraternidad. Pocos días después una simple Misa sería celebrada y la ropa de la víctima sería vendida. Ordinariamente, más de una ejecución tenía lugar en un solo día<sup>58</sup>.

Este es el procedimiento usual descrito por Andrea Carlino. El ritual y la práctica institucional se diferenciaban un tanto cuando la persona condenada debía ser consignada al anatomista para la disección.

La orden firmada por el senador, o más frecuentemente, por el gobernador declarando que el cadáver de un condenado debía ser consignado a los médicos o los estudiantes de la *Sapienza*<sup>59</sup>, era recibida por la confraternidad la noche siguiente a la

---

<sup>57</sup> Concerniente a los modos de ejecución, véase las múltiples descripciones de castigo capital preservados y citados por Paglia en *La morte confortata*, p.106.

<sup>58</sup> Andrea Carlino, *op. cit.*, p. 99.

<sup>59</sup> La Universidad de La Sapienza (Università degli Studi di Roma *La Sapienza*).

ejecución. Aunque hay poca información sobre este punto, parece razonable suponer que la selección del cuerpo para la anatomía pública, siguiendo los criterios arriba mencionados, proseguía a la ejecución, probablemente por varios días. El proceso de selección era conducido en estricta confidencialidad, por razones obvias. Noticias relacionadas al tema podrían influenciar en los ritos de consuelo, o aun peor, llegar a oídos de la víctima. Las palabras de los reconfortantes se basaban en tres puntos en los cuales la persona condenada sería especialmente sensible, y que suministraban una especie de clave con la cual persuadir a la víctima a la resignación y la aceptación de una muerte violenta y prematura en manos de la jurisdicción: 1) una garantía de que su condenación no mancharía la reputación de su familia; 2) la esperanza de que a su alma arrepentida por los pecados cometidos, se le concedería un lugar en el Purgatorio o directamente en el Paraíso; 3) la garantía de que su cuerpo, salvaguardado por la confraternidad, sería protegido de cualquier posible depredación, y recibiría un entierro digno. La ausencia de cualquiera de estos tres requisitos fundamentales podría haber causado el colapso de la entera estructura psicológica sobre la cual el acto de confortamiento estaba basado.

Dos puntos deben ser enfatizados aquí. En primer término, era esencial que la consignación del cuerpo a los médicos tomara lugar sin dejarse ver, durante la noche mientras la ciudad dormía, para evitar asimismo que los familiares o aun los meramente curiosos pudieran presenciar la entrega.

En segundo lugar, las notas encontradas en los libros de los *provveditore* de la confraternidad siempre especificaban que el cuerpo era consignado al “ministro de anatomía”, y el nombre de la persona quien reclamaba el cuerpo era ocasionalmente suministrado.

El anonimato del cuerpo obviamente se relacionaba a un problema diferente y tenía un doble propósito. Por una parte, funcionaba para conservar un velo de secretismo sobre el infame destino de la persona ejecutada, por otro lado, escudaba a la confraternidad, a quien el cuerpo del condenado había sido encomendado con la recomendación de preservarlo ante cualquier tipo de profanación, de las posibles protestas de la familia y amigos del fallecido. En suma, el anonimato, según Andrea Carlino, fue una medida de precaución adicional empleada para preservar el procedimiento anatómico, el cadáver, y todas las partes concernientes, de los conflictos y demostraciones de una moral, religiosa,

e incluso de naturaleza emocional, que podrían haber ocurrido durante los años en los que esta práctica estaba tratando de construir su propia legitimación.

Los médicos conservaban el cuerpo del condenado por varios días mientras era considerado como candidato para la práctica disectiva, normalmente de cinco a diez.

Durante la anatomía cada parte del cuerpo era recolectada y colocada en un recipiente, el cual es visible en muchas de las representaciones iconográficas de la lección (**figs. 1, 3, 8**). Al final de la ceremonia, el cuerpo y todos los segmentos desmembrados eran puestos en un cofre, que posteriormente serían consignados de nuevo a la confraternidad para su entierro.

La práctica descrita aquí se seguía, en sus características esenciales, en todos los casos conocidos. De la evidencia suministrada por el libro del *provveditore* parecería, entonces, que no era el Colegio de Médicos quien se encargaba de eliminar los restos y enterrarlos, como fue mencionado en los estatutos: un grupo de estudiantes, y raramente los propios médicos instructores, acompañaban al cadáver, que era transportado por los mozos contratados por la confraternidad junto con los “Treinta del Crepúsculo”, hasta la iglesia de San Giovanni Decollado. Aquí el cuerpo recibía un entierro honorable, concluido por y a expensas de la confraternidad.

## CAPÍTULO 2. EL TEATRO ANATÓMICO

### 2.1 El desarrollo de los diseños arquitectónicos de los Teatros Anatómicos

La disección anatómica de cuerpos humanos requería un auditorio especial, esto dio origen a la historia del *theatrum anatomicum*. El primer modelo de un auditorio especial para disección fue tomado de los antiguos anfiteatros en Roma y Verona. El primer diseño de un auditorio anatómico, que precedería el prototipo para el futuro fue preparado por el anatomista Alexander Benedictus de Padua, sugiriendo las siguientes especificaciones<sup>60</sup>:

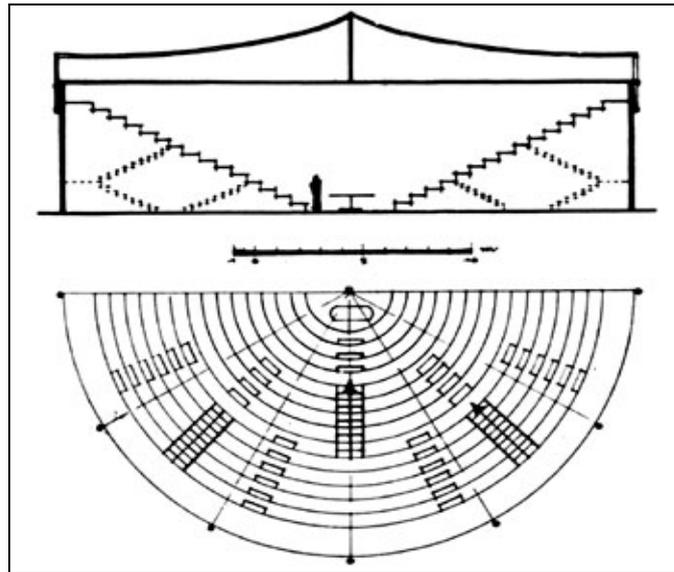
- Un auditorio amplio para recibir a un conveniente número de espectadores
- Buena visibilidad para los visitantes
- Una mesa de disección bien iluminada al centro del auditorio
- Suficiente ventilación
- Dos guardias para protección contra personas no deseadas
- Colecta de una cuota de admisión

Es importante señalar la sugerente relación entre la exhibición del manejo técnico del cadáver en público y el nacimiento del teatro <<de pago>> -pues según fue observado había que pagar una cuota por asistir a las disecciones públicas como a un protoempresario se le ocurrió hacer pagar una entrada por presenciar las representaciones teatrales-.

Otro prototipo arquitectónico provino de Carolus Stephanus. Él describe un complejo de madera con capacidad de 500 asientos cubierto por una carpa (**fig. 19**). Aunque el tamaño de éste teatro anatómico fue una mera ilusión, el arreglo semicircular de los asientos se hizo muy común en el siglo XIX.

---

<sup>60</sup> Schumacher Gert-Horst, *Theatrum Anatomicum in History and Today*, Instituto de Anatomía, Universidad de Rostock, Alemania, Int. J. Morphol, 25(1): 15-32, 2007; traducción de Elizabeth Rangel. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>, p. 18. Citado el 15.04.2009.



**Figura 19.** Diseño arquitectónico de un teatro anatómico de Carolus Stephanus en su libro: *De dissectione partium corporis*, Paris 1546. Citado 23.05.2009. Disponible en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan-th%C3%A9%C3%A2tre-anatomique-Charles-Estienne.jpg>

### 2.1.1 *Theatrum Anatomicum Temporarium*

En el siglo XVI la anatomía ya se había convertido en un tema muy popular, no sólo entre los estudiantes de medicina sino también entre el público en general. Fue en Italia donde se erigieron las primeras edificaciones temporarias. Las disecciones llegaron a ser prácticas públicas en un estricto ritual. Teatros anatómicos temporales fueron usados para las demostraciones y desmantelados cada año después de que las prácticas disectivas terminaran. Fundados bajo las ideas de Benedictus e influenciados por los antiguos anfiteatros de Roma y Verona, se creó el término ***Theatrum Anatomicum***<sup>61</sup>.

Una disección pública era al mismo tiempo espectáculo, ceremonia, moralidad y educación. Al principio era de poco prestigio. Muchos daban testimonio de abominación al cortar cuerpos muertos; convertir un ser humano en materia burda se consideraba poco digno, deshonroso y sucio.

¿Por eso es que la disección fue cargada de matices religiosos; para hacerla aceptable? Los libros de anatomía del siglo XV son introducidos de la misma manera. La tarea del ser humano era investigar y reflexionar sobre el cuerpo humano como la mayor creación de Dios. "De todas las cosas secretas no hay nada más maravilloso", exclamaba el profesor de anatomía Olof Rudbeck de Uppsala. "Haber juntado todos estos huesos,

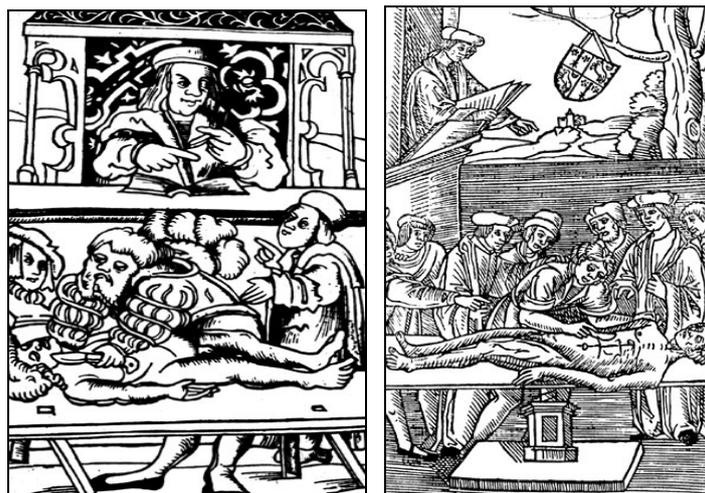
<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 19.

músculos, órganos, venas y nervios, ¿no es eso una prueba más de la capacidad de Dios?"

Otro tema en la disección pública era lo moral, el recuerdo sobre la propia muerte y el carácter efímero del cuerpo. Aquí se ve al ser humano en toda su fragilidad. Alto o bajo, rico o pobre, feliz o infeliz -la muerte nos cae a todos por igual-. Al final todos estamos compuestos de los mismos huesos frágiles y músculos blandos.

La estructura de los teatros temporales consistía en una construcción de madera comparable a la de un kiosco. El espacio debía ser amplio y bien ventilado con asientos alrededor, y de un tamaño adecuado para recibir a un gran número de espectadores, en la medida de que los diseccionadores no debieran ser interrumpidos por la muchedumbre. Los asientos eran asignados en orden jerárquico. Había un portero para vigilar y acomodar a las personas en sus lugares, también guardias para contener, a medida que entraba, al público ansioso. Se escogían a dos administradores de confianza para hacer los pagos necesarios del dinero que se recolectaba. Se encendía antorchas ya que el cadáver necesitaba recibir suficiente iluminación.

Ejemplos de disecciones en un teatro anatómico temporal pueden ser constatados en las ilustraciones de los libros de Mondino de Luzzi. En más de 40 ediciones fue el libro guía de anatomía durante varios siglos para muchas Universidades en Europa. Los dibujos de sus ilustraciones son las que corresponden a las (figs. 20a y 20b) respectivamente.

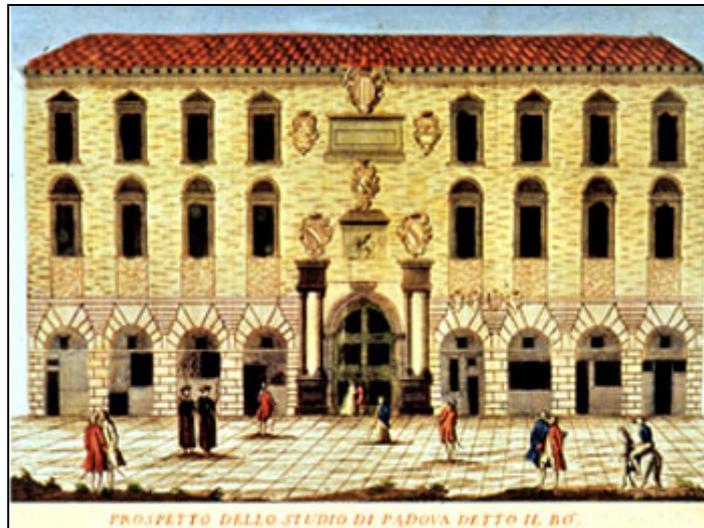


**Figura 20.** Theatrum Anatomicum Temporarium. Ilustración, xilografía del libro *Anatomia Mundini*, Rostock, University Library ed. 1513 en: G. H. Schumacher and H.-G. Wischhusen 1970. **20b.** Ilustración, xilografía, *Anatomie de Mondin* Paris, A. Lotrian et D. Janot 1532. Citado 23.05.2009. Disponibles en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estampe-Anatomia-Mundini.jpg>

## 2.1.2 Theatrum Anatomicum Permanentum

La segunda mitad del siglo XVI fue un periodo de exploración. Un nuevo continente fue descubierto, Drake realizó la primera vuelta al mundo, Galileo exploró el universo y Lutero rompió la tradición religiosa. El progreso en anatomía dio origen al establecimiento de teatros anatómicos permanentes. Dos tipos de diseños diferentes se popularizaron en el siglo XVI y XVII, uno proveniente de Padua y el otro de Boloña. Ambos diseños fueron construcciones en madera incorporados en la parte superior del edificio de la universidad, pero con diferentes características arquitectónicas.

El diseño de Padua que surgió en 1594, donde la anatomía tenía una alta reputación en esa época. Fue un prototipo práctico-científico, diseñado por Fabricius Aquapendente (1537-1617) sirvió como modelo para muchos edificios anatómicos, por ejemplo, en Leiden (1597), Groningen (1654/5), Copenhague (1640/3), Ámsterdam (1691), Berlín (1720), entre otros. El teatro anatómico permanente de Padua, fue una construcción de madera, incorporada dentro de un palacio en donde se alojaba la universidad (**fig. 21**). Estuvo en utilización por 278 años antes de convertirse en museo en 1872.

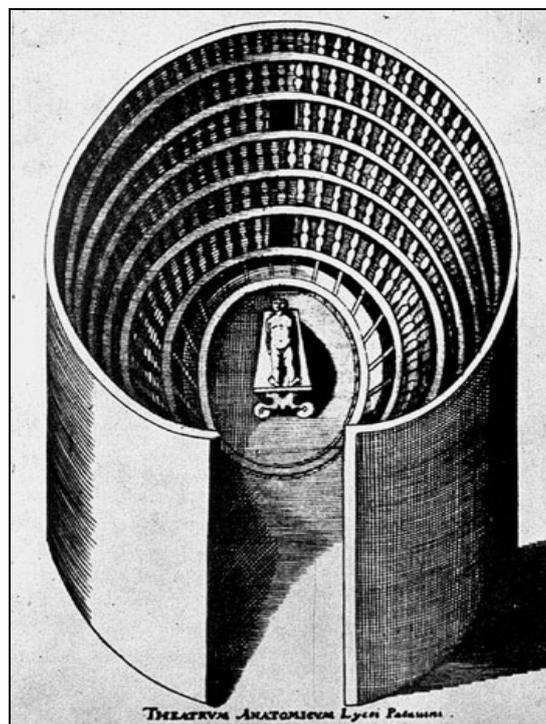


**Figura 21.** Edificio Principal de la Universidad de Pádua.

Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>

La característica arquitectónica de la forma de embudo del auditorio es la siguiente: medidas 8.75 x 10.0 mtrs., altura 12.0 mtrs., equipado con seis filas ascendentes a su alrededor, 0.92 mtrs., de elevación entre cada una (**figs. 22 y 23**). Cada galería está protegida por una balustrada tallada similar a aquellas colocadas alrededor de las casas alpinas. No hay asientos; incluso los duques y filósofos debían permanecer de pie por

innumerables horas, y debían ser delgados para caber en las galerías. El teatro tenía capacidad para 200 visitantes. En lo profundo del pozo se levanta la mesa de disección sobre una trampa a través de la cual se podía bajar lo suficiente para esconder el cadáver con rapidez. La silla del profesor casi toca la mesa y hay un pequeño cuarto para los asistentes y los 8 estudiantes que sujetaban las velas. En la hilera frontal se posicionaba el rector de la escuela, profesores, nobles venecianos, consejeros y miembros del colegio de medicina. La segunda y tercera hilera estaban reservadas para estudiantes y las restantes estaban disponibles para el público<sup>62</sup>.



**Figura 22.** Theatrum Anatomicum Lycei Patavini, grabado en cobre en: J. Ph. Tomasini, Gymnasium Patavium, Undine 1654. Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gravue-Gymnasium-Patavium.jpg>

Muchos personajes ilustres trabajaron en este recinto y llegó a ser un santuario de la anatomía.

Pero la construcción en forma de embudo presentaba algunos efectos desfavorables:

- La falta de la luz del día era compensada con iluminación artificial empleando velas o antorchas.
- Las angostas hilera de sillas eran inconvenientes para los pasillos en el *auditorium*.

<sup>62</sup> Schumacher Gert-Horst, *Op. Cit.*, p. 20.

- El lugar destinado para la disección y demostración sufría de espacio limitado.
- La extrema elevación de sillas ascendentes requería un edificio con una altura adecuada, aspecto que era muy raro en las universidades de la época.



**Figura 23.** Theatrum Anatomicum de Padua.

Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>

Ahora bien, ¿cómo funcionaba una disección pública en el siglo XVI? Empecemos con el cuerpo. De acuerdo a las leyes, a las cuales ya se hizo referencia, sólo se podía usar cadáveres de delincuentes ejecutados, suicidados o hijos ilegítimos como objetos de disección. Casi siempre se trataba justamente de delincuentes.

“Todo se iniciaba poco antes de la fecha dispuesta para la disección. Un médico revisaba a los prisioneros condenados a muerte en la cárcel y elegía al más adecuado. Se le pagaba al verdugo para que entregara el cuerpo muerto en la sala de anatomía después de la ejecución. El primer día de la demostración. El cuerpo descansa sobre la mesa de disección tapado por una sábana. El público está compuesto de unos cien espectadores. Sólo unos pocos son mujeres. El acto se inicia. Piel, membranas y músculos se apartan cuidadosamente del cuerpo. Los órganos del tórax y del abdomen se muestran en sus sitios naturales. Segundo día. Las vísceras del abdomen se sacan del cuerpo y se muestran una tras otra: el estómago, los intestinos, el hígado, los riñones, el bazo, el páncreas. Tercer día: Se muestra el sexo del cadáver. A veces se hace bromas sobre los órganos genitales femeninos que no necesitan ninguna ‘descripción detallada para que su aspecto sea reconocido.’ Cuarto día: Se muestran las vísceras del pecho, especialmente el corazón. Después el cerebro. Ahora los olores empiezan a ser penetrantes. El público sigue al cadáver al cementerio. El muerto ha expiado sus pecados dejando su cuerpo a disposición de sus miradas<sup>63</sup>.”

<sup>63</sup> Karin Johannisson, “La muerte, el cuerpo y lo público” en *Revista de Artes Visuales*, “Arte con carne nr2”, traducción de Lorena Acevedo, Nr. 44, Julio, 2003. Citado el 24.05.2009. Disponible en <http://www.heterogenesis.com/H-44/Johannisson.htm>

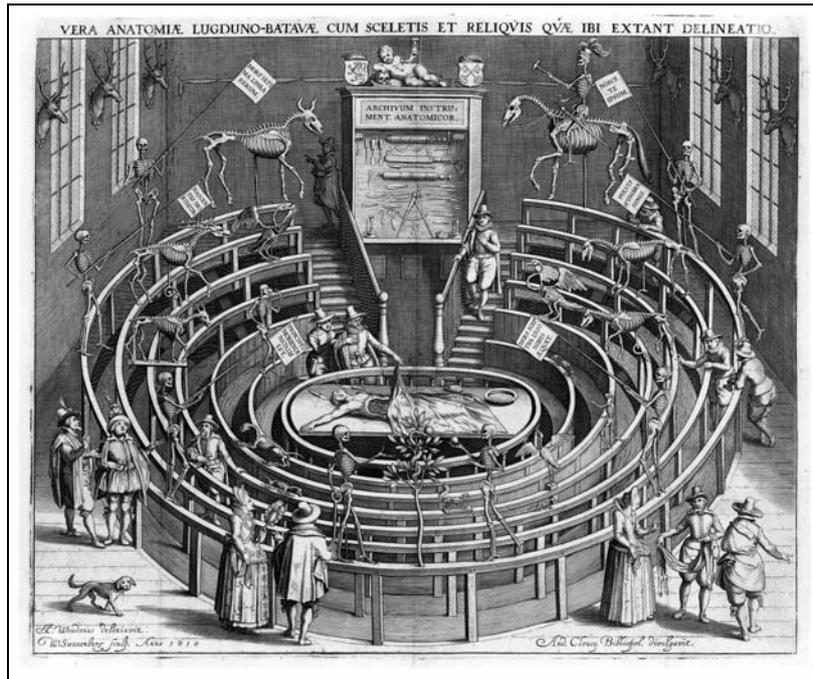
### 2.1.3 Teatro anatómico en Leiden

Esta fue una construcción más adecuada, diseñada por Peter Paaw e inaugurada en 1597. Peter Paaw recibió su formación médica en Rostock, Alemania en 1587 y fue nombrado Profesor de Anatomía en dicha ciudad en 1597. El auditorio estaba equipado con 6 amplias filas ascendentes de asientos, de esta manera las grandes ventanas permanecían descubiertas y la luz diurna podía penetrar sin obstáculos (**fig. 24**). Cuando la disección terminaba el auditorio era transformado en un atractivo museo (**fig. 25**). Este modelo de teatro anatómico fue ampliamente imitado en Groningen (1645-55) y Kiel (1666) así como en algunas universidades de los países de Europa del Norte.

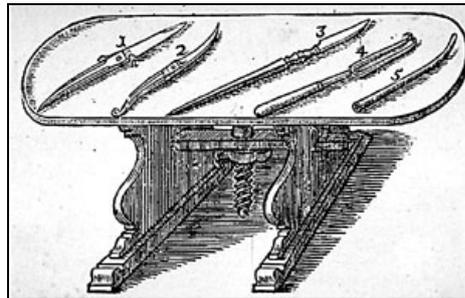
Un mediador entre Leiden y los países de Europa del Norte fue el anatomista Simon Paulli, originario de Rostock y elegido como profesor de medicina (1603) en esa misma ciudad. Diseñó el *Domus Anatomica* en Copenhague (1640-43) después del modelo de Leiden, donde comenzó su carrera. Se relata que el auditorio estaba equipado con una mesa de disección giratoria que permitía voltear la cubierta hacia la posición de los rayos solares (**fig. 26**).



**Figura 24.** Theatrum Anatomicum en Leiden. Lectura Anatómica en la época de Meter Pauw. Grabado en cobre basado en un dibujo de J. C. vant Woudt, probablemente de 1615 en G. Wolf-Heidegger and A. M. Cetto. Basel 1967. Citado el 23.05.2009. Disponible en <http://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/billing/>



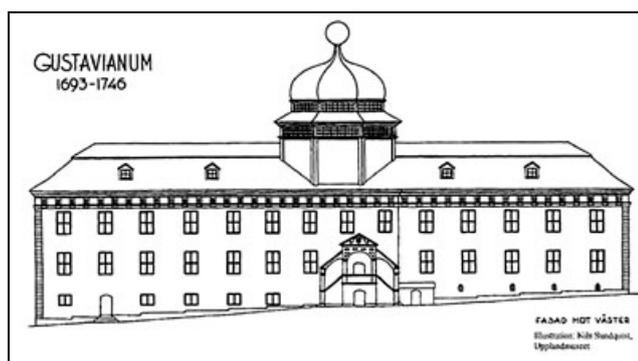
**Figura 25.** Theatrum Anatomicum en Leiden como museo. Grabado en cobre, 1612. Leiden biblioteca universitaria, Leidse Prentenverzameling, gemeee-Archief. Citado el 23.05.2009. Disponible en [http://www.everything-virtual.org/downloads/theatr\\_anat.jpg](http://www.everything-virtual.org/downloads/theatr_anat.jpg)



**Figura 26.** Mesa giratoria con instrumentos antiguos usados en disecciones anatómicas. Michaelis Lyseri, *Culter anatomicus*. Kopenhagen 1665, pp. 5/6. Citado el 23.05.2009). Disponible en <http://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/billing/>

### 2.1.4 El Teatro Anatómico en Uppsala

Llamado el *Gustavianum* (**fig. 27**), se ubica en lo alto del edificio principal de la universidad, fue erigido en 1620, pero lo que lo hace distintivo es la cúpula de su construcción con el reloj solar. La cúpula en la cima del domo suministraba al teatro anatómico de suficiente luz filtrada a través de las ventanas y de ésta manera quedó resuelto el problema de la iluminación. Cabe mencionar que esto significó la más progresiva solución técnica en éste periodo. El interior del teatro tenía una forma como de túnel, similar al modelo de Padua (**Fig. 28**). La sala asemeja un templo.



**Figura 27.** Edificio de la universidad *Gustavianum* en Uppsala con el *Theatrum Anatomicum* en la cima del techo. Citado el 23.05.2009. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci_arttext)

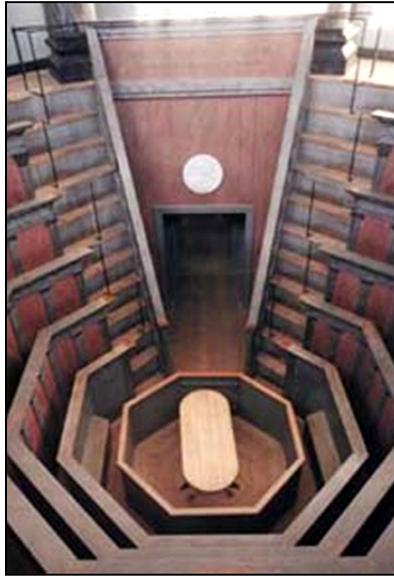
El teatro anatómico en Uppsala era especialmente famoso en toda Europa. El público tenía que subir por escaleras empinadas y agruparse concéntricamente en gradas alrededor de la mesa de disección donde la luz de la ventana de la cúpula se juntaba como en un pozo. Siguiendo con la descripción de Karin Johannisson, señala que más arriba en la sala había esqueletos y pieles disecadas. También mapas y banderas con lemas que hablaban sobre el carácter efímero de la vida. El aire se encontraba cargado de aromas y sonidos; una tensión de especial jovialidad que pertenece al testimonio de algo inaudito.

El modelo de Bolonia surgió en 1649, su diseño arquitectónico no puede ser comparado con el de Padua debido a su propia historia. Alrededor del siglo XVI las disecciones públicas se popularizaron en Boloña, especialmente en la temporada del carnaval (**fig. 28**). Este modelo dio origen a un auditorio rectangular semejante a las salas de reuniones medievales, decorado con paneles y esculturas de figuras masculinas soportando la bóveda (**fig. 29**).

A través de las sucesivas modificaciones, el teatro –completamente hecho de madera de abeto– alcanzó su forma definitiva entre 1733 y 1736. En este periodo, Silvestro Giannotti esculpió las esculturas de madera que decoran las paredes del teatro, que representan algunos famosos médicos de la antigüedad (Hipócrates, Galeno, Mondino dei Liuzzi, Gasparo Tagliacozzi, etc.). Las dos esculturas de los “Spellati” (desollados) sosteniendo la bóveda coronando la silla del profesor, son obra del reconocido artista de los modelos anatómicos en cera, Ercole Lelli<sup>64</sup>. En el centro del

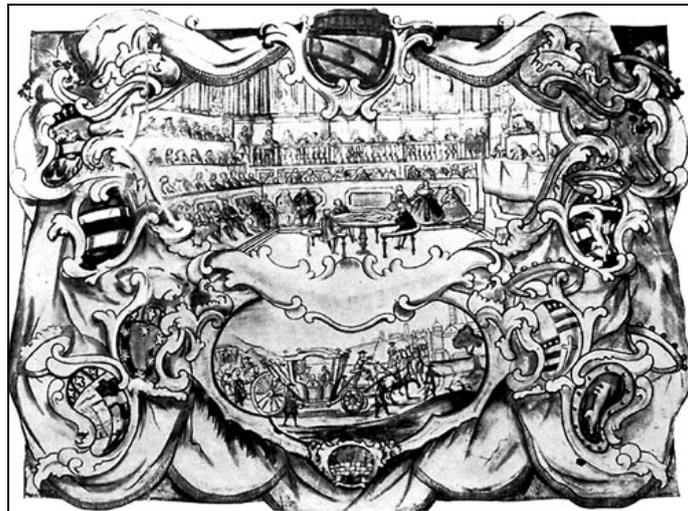
<sup>64</sup> \_\_\_\_\_ *Anatomical Theatre of The Archiginnasio*. Citado el 26.05.2009. Disponible en [www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci_arttext)

teatro permanece la mesa blanca sobre la que tenían lugar las disecciones de cuerpos humanos y de animales (**fig. 30**).



**Figura 28.** El interior del teatro anatómico en Uppsala. Citado el 23.05.2009). Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci_arttext)

El teatro anatómico de Bolonia localizado en el Palacio dell'Archiginnasio, estuvo en funcionamiento por 154 años antes de ser convertido en museo en 1803. Fue dañado en la Segunda Guerra Mundial, pero después de su restauración fue abierto a los visitantes.



**Figura 29.** Disección pública en el Theatrum Anatomicum de Bolonia. Miniatura de Bemadino Sconzani 1734. Bologna, Archivo dell Stato. en G.-H. Schumacher and H.-G. Wischusen. Citado el 23.05.2009). Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci_arttext)



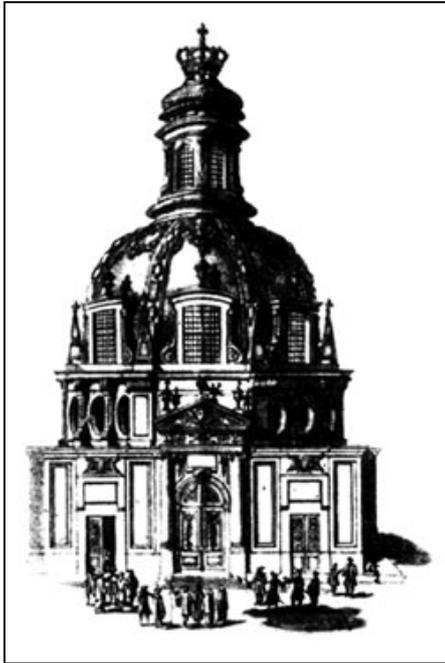
**Figura 30.** Interior del *Theatrum Anatomicum* de Bolonia. Citado el 23.05.2009. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-95022007000100002&script=sci_arttext)

### 2.1.5 Theatrum Anatomicum Solitarium

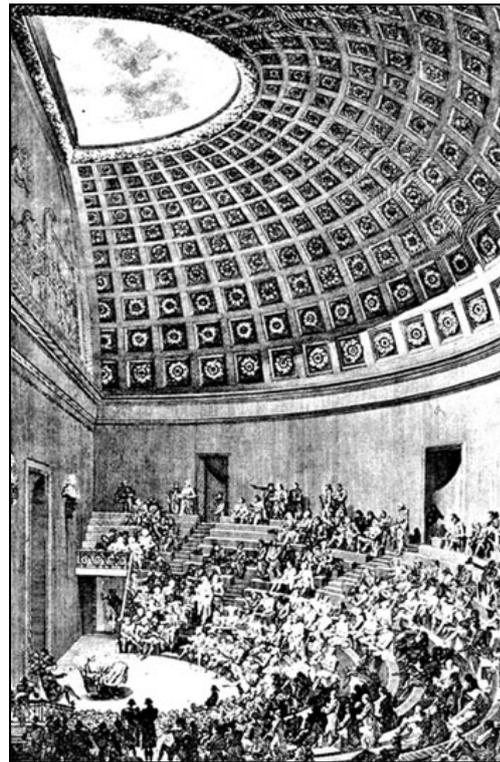
El siglo XVIII trajo consigo una era de enormes cambios en las estructuras de los recintos anatómicos provocados por el progreso en los descubrimientos morfológicos y el creciente número de estudiantes. El pionero del nuevo modelo de ésta arquitectura lo encontramos en el teatro anatómico de la Academia de Cirugía de París, establecido en 1694 (**fig. 31**). Basado en los antiguos anfiteatros, el inmueble parece una iglesia protestante. “Común a ambos modelos fue la capacidad para albergar un gran número de visitantes alrededor de un punto central, esto significaba una mejor visibilidad y la optimización de la acústica para los visitantes<sup>65</sup>”.

*Le Grand Amphithéâtre des Ecoles de Chirurgie* de París, construido en 1768-1775, es otro ejemplo de un *Theatrum Anatomicum Solitarium* (**fig. 32**). El diseño se deriva del Panteón romano, aunque las filas de asientos están dispuestas en semicírculo. La capacidad para más de 1400 espectadores, el techo cóncavo y la fuente lumínica cenital con estas características el auditorio cumplía con muchas de las expectativas para un auditorio anatómico de la época. Pero en este gigantesco marco el cadáver sobre la mesa y el profesor que efectuaba la demostración aparecen extremadamente reducidos en tamaño. En la actualidad *La faculté de Médecine* puede orgullecerse de utilizar el teatro anatómico como sala de juntas.

<sup>65</sup> Schumacher Gert-Horst, *op. cit.*, p. 22.



**Fig. 31.** *Theatrum Anatomicum Solitarium*, Academia de Cirujanos, Paris, 1649, en: G. Wolf-Heidegger and A. M. Cetto. 1967. Citado el 23.05.2009. Disponibles en <http://commons.A2tre-anatomique-Paris.jpg>



**Fig. 32.** *Le Grand Amphitheatre des Ecoles de Chirurgie*, Paris. Grabado en cobre de Claude-René-Gabriel Poulleau, en: Gondoin, *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780. Citado el 23.05.2009.

### 2.1.6 Institutos de Anatomía

Los métodos de conservación de cuerpos humanos abrieron una nueva era en la anatomía. La práctica disectiva no estuvo limitada a pocos días, su prolongación dio la oportunidad para su integración en la currícula y para formar colecciones anatómicas. La acumulación de conocimiento anatómico requirió diferentes y adicionales salas para el almacenaje de los cadáveres, preparación, maceración, investigación y exhibición. Todas estas demandas disminuyeron la importancia del tradicional *Theatrum Anatomicum*, dando paso a la fundación de institutos anatómicos.

Los recintos anatómicos (1770-1830) surgieron en diferentes estilos arquitectónicos diseminándose ampliamente, común a estos fue la separación del área de enseñanza y los espacios para trabajo de laboratorio. “Los principales modelos de los institutos de

anatomía son: El modelo simétrico de **Senckenbergen**, y el modelo rectangular de **Sömmering**<sup>66</sup>.

El modelo de Senckenbergen, se desarrolló en Frankfurt (1768-1776), el nombre proviene de su patrocinador. Fue un edificio angosto con un auditorio central, bordeado por dos alas a los costados, donde estaban ubicadas las salas de preparación, maceración y otro. El Instituto de Anatomía de Senckenbergen estuvo en funcionamiento hasta 1908 y sirvió como prototipo para Dorpat (1827) y Erlangen (1826-27).

La construcción del Instituto de Anatomía en Dorpat comenzó con la rotonda y continuó con los edificios alados. La forma arqueada de este edificio se debe al espacio limitado sobre la catedral de la colina. La Universidad de Dorpat fue fundada por el Rey de Suecia en 1623 y reestablecida por Alexander I de Rusia en 1802, fue la única universidad de habla alemana del imperio ruso durante el siglo XIX.

El modelo de Sömmering fue creado por el anatomista del mismo nombre. Este fue un modelo de un solo complejo rectangular con un auditorio extendido al frente, equipado con hileras de asientos semicirculares, que hacen recordar al diseño de Sthephanus. La extensión del auditorio tiene un efecto positivo en la iluminación y en la ventilación. En contraste al modelo Senckenbergen, está fue una construcción funcionalmente privilegiada, ya que el modelo de Senckenbergen presentaba una molestia para comunicarse y transportar cosas entre las estancias y las alas del complejo.

## **2.2 Recinto anatómicos desde 1830 hasta la actualidad**

El progreso en las ciencias naturales del siglo XIX requería de soluciones convenientes para una mayor funcionalidad y perfeccionamiento arquitectónico. Común a los recintos anatómicos de la época fue la estricta separación entre la sala de lectura anatómica y las salas de disección, histología y el museo. En divergencia a los sencillos recintos anatómicos del pasado, los modernos institutos de anatomía crecieron como gigantes organismos. Surgieron muchos y variados modelos, que puede ser dividido –de acuerdo a la propuesta del Dr. G. H. Schumacher- en dos grupos: el de tipo axial moderno, también llamado modelo Alemán-Europeo y el tipo agrupado, también conocido como el modelo Anglo-Sajón-Americano.

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 24.

### 2.2.1 El modelo Alemán-Europeo

Principalmente restringido a Alemania y países vecinos. Tenía pasillos continuos entre los extremos laterales, eso mejoró notablemente la comunicación entre las estancias ubicadas en ambos lados del complejo. La idea principal fue una localización funcional de las habitaciones y el mejoramiento de las condiciones de higiene, por ejemplo, la separación de todas las salas con mal olor, como la sala de disección y de maceración. Para su construcción tres demandas fueron requeridas: 1. perfecta iluminación, 2. completa ventilación y 3. máxima limpieza. Algunos de los más importantes edificaciones anatómicas de este tipo se establecieron en Zurich (1842), Berlín (1863-65), Praga (1876), Rostock (1876-78) y Estrasburgo (1877).

### 2.2.2 El modelo Anglo-Sajón-Americano

El auditorio fue desplazado de la posición central a una posición periférica en el edificio y equipado con asientos dispuestos en forma de semicírculos. Esto fue un rompimiento con el pasado y el auditorio era visto al mismo nivel con la sala de disección. El área de enseñanza estaba separada de la zona de investigación y administración. Este modelo fue la creación dominante y adquirió prioridad internacional debido a su funcionalidad y avances estructurales. Los primeros complejos anatómicos de este tipo fueron establecidos en Tubingen (1832-35) y Leipzig (1875), construcciones semejantes continuaron en Breslau (1897), Marburg (1902), Basel (1921) y Helsingfors (1928).

### 2.2.3 Departamento de Anatomía

Un desarrollo diferente tuvo lugar en los Estados Unidos de Norteamérica, donde en contraste a los aislados institutos de anatomía, ésta ciencia se integró dentro de un vasto edificio biomédico denominado Departamento de Anatomía.

El progreso técnico de equipo audio visual supuso un gran efecto en el nuevo comienzo para la restauración del auditorio. El fisiólogo Czermak de Leipzig diseñó el modelo de un moderno auditorio en 1872 y lo nombró *Spectatorium*. Estaba provisto de las siguientes características<sup>67</sup>:

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 27.

- Auditorio amplio, equipado con hileras de asientos dispuestas en forma de herradura que permitían una buena visibilidad.
- Proyector en posición central.
- Facilidades técnicas tales como electricidad, gas, agua, pizarra, pantalla.
- Sala de demostración debajo de las sillas o cercana a ellas.
- vestidor debajo de las sillas.

Esto significó de una vez y para siempre el fin del tradicional teatro anatómico.

### **CAPÍTULO 3. LA VIDA DEL CADÁVER. Aspectos estructurales y conceptuales de las obras de artistas contemporáneos que abordan la (re)presentación del cuerpo muerto en las tres últimas décadas.**

#### **3.1 Joel-Peter Witkin**

##### **3.1.1 Barroquismo escatológico**

En Witkin, concurren una serie de elementos que lo hacen un fotógrafo arquetípico –uno de los máximos exponentes de la denominada fotografía construida-; en nuestros días es una cita obligada.

Pero un mito no se fabrica de la nada. Las imágenes de Witkin satisfacen plenamente el gusto y el mercado de hoy y deberíamos cuestionarnos las razones, abocetemos de entrada algunos rasgos significativos.

La obra de Witkin encaja como pocas en esa excavación en lo siniestro que caracteriza la sensibilidad contemporánea. Constatamos un cierto deslizamiento de la sensibilidad: de estetizar el absurdo en los años 70 (por ejemplo, Les Krims) hemos pasado a estetizar el horror en los 80 (el propio Witkin). Tal vez porque, si se permite la transferencia, hemos pasado de la era de lo absurdo a la era del horror. De un horror sibilino, refinado y manierista, como preciosas imágenes de cadáveres diseccionados y seres deformes<sup>68</sup>. El fenómeno que verdaderamente obliga a reflexionar es ¿por qué esta obra apocalíptica y decadente ha modificado nuestro juicio estético?, ¿por qué estas fotografías epatantes y aparentemente repulsivas han llegado a convertirse en productos estéticos, incluso perfectamente decorativos para aquéllos que hacen gala de un cierto gusto de vanguardia? Rilke escribió que “lo bello es aquello terrible que todavía somos capaces de soportar”. “Y Witkin, para que todavía seamos capaces de soportarlo, edulcora sus puestas en escena haciéndonos un guiño: pretendiendo la complicidad de la historia del arte<sup>69</sup>”.

El reencuentro con la cultura clásica y con cierta tradición de la historia de la pintura superpone un nuevo matiz. En este sentido Witkin encaja con el modelo de postmodernista de la apropiación y de las referencias culturales. Su imaginería se nutre de citas, desde Arcimboldo y el Bosco a Goya. Rehacer *Las Meninas*, por ejemplo, es un

---

<sup>68</sup> Joan Fontcuberta, “Joel-Peter Witkin”, en *Photovision*, Madrid, Núm. 19, p. 4-6.

<sup>69</sup> *Ibíd.*

gesto irónico para con el pasado al tiempo que un nuevo mandamiento epistemológico de la fotografía de creación actual. Las imágenes, se ha dicho profusamente, hablan más de otras imágenes que de la realidad. La “realidad”, parece, está quedando fotográficamente agotada. Incluso el fotoperiodismo no hace sino recurrir a sofisticadas puestas en escena, porque frente al objetivo la realidad está ocultada por un gran teatro de intereses. “Y cuando algún reportero *naif* evade ese teatro, sólo puede ofrecernos las carnicerías iconográficas a las que nos tienen acostumbrados selecciones como el *World Press Photo*: accidentes, atentados, guerras<sup>70</sup>”. Witkin no es tan surrealista como parece, sino todo lo contrario, es reportero fidedigno de esta conciencia.

No hay sólo así la apropiación de clichés anclados en la memoria pictórica o escultórica: las referencias a este tipo de material gráfico que aparece en los *mass-media* como toda una tradición de fotografía médico-científica (en el contexto de instituciones de anatomía patológica, teratológica, etc.) y de fotografía de documentación policial y forense. Tal tipo de fuentes no permitía un tratamiento gráfico convencional y así Witkin se inserta en una línea de artistas (por ejemplo, Arnolf Rainer con su serie *Hiroshima* o en España Albert Gonzalo con su serie *Masacres*) que buscan la correspondencia entre la dureza y violencia de tema con la del tratamiento. Ellos representan a una línea de artistas que han inaugurado (y casi impuesto como signo de modernidad fotográfica).

Otro comentario debe ir dirigido a los modelos de Witkin. La literatura y el cine nos tienen habituados a los monstruarios fantásticos. No así la fotografía, cuya evolución ha dependido tan a menudo de encontrar nuevos sujetos. También en este aspecto Witkin representa un polo de confrontación con Diane Arbus, tanto estilístico como temático.

Gene Thornton establece distinciones entre Arbus y Witkin. Para Thornton, las fotografías de Arbus son “tan directas y sin pretensiones como lo son las de *carnef*”, y el periódico *The Chicago Tribune* (30 de marzo de 1986) nota que a Witkin le obsesionan las fantasías que a Arbus no lo hicieron. Lee Fontanella (*Photovision*, Madrid, Núm. 19) sugiere que es correcto separar a los dos en base a su respectiva moral y ética, sin embargo se exagera en estos comentarios la falta de prejuicios de Arbus, quien es aceptada como inocua.

Proyectar sus fantasmas (o los fantasmas de un inconsciente colectivo) en la anormalidad no debe verse sólo como un recurso para lo espectacular sino también como

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*

exaltación de la naturaleza. En *El monstruo: poderes de la impostura* (1980), Claude Kappler ha escrito: Nos preguntamos cuándo e incluso por qué el Creador ha puesto los monstruos en el mundo: puede que simplemente para divertirse y divertirnos, porque la variedad de especies es algo maravilloso y si hay monstruos, seres verdaderamente diferentes de nosotros, el universo es aún más rico y divertido. O bien porque es preciso justificar los inevitables “fallos” de la naturaleza: para que no vayamos a sospechar que Dios se ha equivocado cuando entre nosotros nace un monstruo; lejos, Dios ha creado razas enteras de monstruos que prueban que El sabe lo que hace. Los monstruos tienen derecho a existir, como nosotros, y desde luego el universo es mucho más interesante con ellos que sin ellos: es la opinión de San Agustín (*La Ciudad de Dios*, XVI, 8) que la Edad Media retoma alegremente.

La fotografía no es, en esencia, ambigua. Aunque está lejos de ser un medio de características constantes e incontrovertibles, no es improbable que confiera una realidad a los personajes que en pintura o literatura pudieran permanecer comparativamente irreales. Owen Edwards se da cuenta de esto, refiriéndose al tema de cadáveres y miembros corporales en ciertas fotografías de Witkin: “En fotografía artística hasta la apariencia de la muerte nos resulta chocante” (*American Photographer*).

Parece que Witkin intuye esto. Acostumbra a utilizar el medio fotográfico, de aparente realismo, para crear objetos fantásticos. Jim Jordan (*Artweek*) insinúa como puede haberse conseguido esto: “La fotografía, mera verdad, ha sido elevada al nivel de ficción, al de metáfora”. Al hacerlo así, Joan Fontcuberta sostiene que, Witkin “eleva los asuntos de hecho cierto y positivo a asuntos de valor.” Opino que no existe tema entre los tratados por Witkin que demuestre mejor este principio tan importante que el de los cadáveres y miembros corporales. En efecto, invierte la tendencia universal, que tanto le desespera: para él vivimos en un mundo que ha echado a perder la interacción amistosa entre las personas. “Poeta: de una colección de reliquias y ornamentos” (*Poet: From a Collection of Relics and Ornaments* 1986) (**fig. 33**), puede ser una metáfora de ese mundo fracturado: el ser físicamente roto e incompleto es la analogía de un mundo fracturado emocionalmente y carente de integridad, en el sentido más estricto de la palabra. Nos parecerá extraño que podamos llegar a una solución del dilema, mediante a sus fotografías de cadáveres y miembros corporales, tales como la última mencionada, puesto que éstas son las imágenes que más rápidamente podemos asociar con lo inanimado y con la objetividad de los personajes. Y a la vez son imágenes en las cuales

las partes se armonizan hasta llegar a ser entidades artísticas, de modo muy semejante a como ocurre en el arte cubista que tanto intriga a Witkin. Existen elementos cubistas en al menos cinco de sus obras más notables: *Vase: Study for the Base of the Cross*, *Man without Legs*, *Pygmalion*, *Interior of Purgatory* y *Picasso*, en los *Disparates de Goya*. Más aun, Owen Edwards ha llegado a generalizar esta característica de la obra witkiniana, para abarcar no sólo cadáveres y miembros corporales sino también otros temas diferentes: "...los personajes chocantes y las tramoyas lúgubres son elementos dentro de la obra de arte quizá no más significativos que el frutero en un bodegón, hasta que cobran sentido dentro de las imágenes de Witkin".



**Figura 33.** Joel-Peter Witkin, *Poet: From a Collection of Relics and Ornaments*, 1986.

Citado el 7.07.2010. Disponible en [http://www.sonora.com/file/sns\\_uploads/2213/images/1986-Poet\\_From\\_a\\_collection\\_of\\_relics\\_and\\_ornaments.jpg](http://www.sonora.com/file/sns_uploads/2213/images/1986-Poet_From_a_collection_of_relics_and_ornaments.jpg)

La afirmación de que *eleva los asuntos de hecho a asuntos de valor* subraya un fenómeno sorprendente: el medio que se considera como más realista resulta ser en realidad el que realza el aspecto veraz de ciertos temas a nivel metafórico. Por lo tanto la paradoja es múltiple: "la contradicción sorprendente en la naturaleza del medio mismo (causada por el propio artista) y la consecuente disminución de veracidad de los temas potencialmente más reales<sup>71</sup>" (también puede ser la razón por la que existe en la actualidad a nivel internacional tanto interés fotográfico en los bestiarios y por la que se

<sup>71</sup> Lee Fontanella, "De asuntos de hecho a asuntos de valor", en *Photovision*, Madrid, Núm. 19, p. 16.

aclama a R. Wolff-Purcell por su obra brillante). Si no creemos firmemente que Witkin cambia *los asuntos de hecho en asuntos de valor* por medio de su arte, ¿Cómo podría explicarse la belleza de Sobredosis de “26 años de edad” (*26-year-old OD*, 1982)? (**fig. 34**). El personaje es desplazado por la mayor significación de la imagen fotográfica, en la cual su estética juega un importante papel. “El Cadáver con collar”, (*Cadaver with Necklace* 1980) (**fig. 35**), no es un cadáver cualquiera; yace adornado por ese collar, y es hipostatizado<sup>72</sup> por él. A su vez, el cadáver queda mejor anónimo: el collar es lo que lo individualiza, y no nos hace falta ninguna otra identificación de su personalidad. El cadáver lleva máscara, porque el collar basta para personificarlo (en una entrevista en *Artfinder*, Witkin aclaró su postura de no hacer aparecer en casi ninguna fotografía los ojos o la cara de sus personajes, para evitar reducirlos a “objetos o signos”).



**Figura 34.** Joel-Peter Witkin, *19. 26-year-old OD*, 1982. Citado el 7.07.2010. Disponible en <http://www.margencero.com/lumiere/tanatos/witkin2.jpg>



**Figura 35.** Joel-Peter Witkin, *Cadaver with Necklace*, 1980. Citado el 7.07.2010. Disponible en [http://www.rocksonora.com/file/sns\\_uploads/2213/images/1980-Cadaver\\_with\\_necklace.jpg](http://www.rocksonora.com/file/sns_uploads/2213/images/1980-Cadaver_with_necklace.jpg)

<sup>72</sup> De la hipóstasis o relacionado con ella en tanto que unión de la naturaleza humana y la divina en la persona de Jesús: Dios se hizo accesible por una encarnación hipostática, pero queda su inaccesible trascendencia en el misterio de su realidad personal.

Y *Le Baiser* (1982) (**fig. 36**), describe un objeto mutilado con una riqueza de sentido que sobrepasa incluso al de la mayoría de las imágenes witkinianas. Aquel objeto que por su misma naturaleza se prestó mucho más fácilmente a la reificación que a la metaforización, se convirtió casi a pesar suyo, en una de las imágenes witkinianas de mayor significado, el cual consiste, entre otros elementos, de acuerdo a Fontanella, “en la autoadulación del artista, el autoerotismo y el egocentrismo”.



**Figura 36.** Joel-Peter Witkin, *Le Baiser*, 1982.

Citado el 7.07.2010. Disponible en [http://29.media.tumblr.com/L9msSEHMtquy4dzakcFSlmJo1\\_500.jpg](http://29.media.tumblr.com/L9msSEHMtquy4dzakcFSlmJo1_500.jpg)

### 3.1.2 El incontrolable grito de la existencia

Las fotografías de Witkin parecen moverse en un universo de perversidad y sacrilegio, tocando todo lo que es tabú, prohibido, santificado. Recorren desde la vida y la muerte, de la normalidad y la diferencia, cambiando el imaginario a una especie de cirugía diabólica donde lo sagrado y lo profano, dolor y placer, masculino y femenino se disuelven y se transforman, entrelazándose para crear un híbrido prohibido. En este proceso el artista toma su rol como creador aboliendo diferencias con la finalidad de transformar la realidad y ligarla a la transgresión. Witkin ataca prohibiciones que se basan en diferencias de sexo y creencia, produciendo fotografías que “reúnen *freaks* y mujeres embarazadas, transexuales y animales, enanos y esqueletos, fetos y cráneos diseccionados los cuales cuando se combinan con objetos, paisajes, escenografías y fondos producen un universo

de extremos de los cuales Witkin es el demiurgo<sup>73</sup>". Asumiendo el rol de creador, el artista establece sus propias leyes, que pueden desacreditar o dar la vuelta a las leyes sociales. Lo anterior, no debe ser visto sólo como una desacreditación de las mismas y como actos de perversión, sino también como transformación e iniciación que permite un regreso a un estado primitivo en donde las distinciones de valor eran diferentes a las de la actualidad y la coexistencia era aun posible. Si, en la antigüedad, la monstruosidad no constituía excepciones o provocaba miedo, pero al contrario eran cultivados como maravillas y portentos, entonces lo mismo puede ocurrir en nuestros días: "de este modo la muerte, en lugar de ser transformada en un angustiante y represivo *interdictum*, podría una vez más coexistir con la vida<sup>74</sup>".

Con el objetivo de lograr la trascendencia de distinciones, el artista creador inventa un universo para sí mismo, no obstante ilusorio o fantástico, idealizado o soñado, en donde los conflictos y represiones son abolidos. Ahí, todo lo que está diferenciado y represado comienza a moverse entre un archipiélago de imágenes de la historia del arte: torturas y maravillosas tragedias, pintadas o esculpidas por Bernini, Canova, Botticelli, Diego Velázquez, El Bosco, Tiziano.

Usando la dramática factualidad de la historia, Witkin es capaz de liberar los fantasmas de la pre-vida y de después de la muerte, transfiriéndolos al escenario de una visión objetiva en el que el espejo imaginario del arte le concede el realismo de la fotografía. Con la única diferencia de que en sus fotografías la asombrosa transgresión del "crimen fantástico", como el del sacrificio y monstruosidad representados por artistas desde Gustave Moreau y Odilon Redon a Frederick Sommer y Salvador Dalí, llegan a ser, a través del exceso de realidad, un "crimen objetivo". Desde que la perversidad del artista y el deseo se transformaron en realidad, y la aparición imaginaria y la revelación dependen de la naturaleza biológica de la anatomía y la descomposición de cuerpos, el injerto de humanos y animales, las *hibris*<sup>75</sup> del transexual y el eunuco, la condición perversa del sadomasoquista y la mirada delirante de *freaks*, cadáveres y fetos.

---

<sup>73</sup> Germano Celant, *Witkin*, Scalo, primera edición, Italia; traducción de Elizabeth Rangel, 1995, p. 9.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

<sup>75</sup> La *hibris* o *hybris* es un concepto griego que puede traducirse como 'desmesura' y que en la actualidad alude a un orgullo o confianza en uno mismo exagerados, resultando a menudo en merecido castigo. En la Antigua Grecia aludía a un desprecio temerario hacia el espacio personal ajeno unido a la falta de control sobre los propios impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado. Véase <http://www.babylon.com/definition/Hybris/Spanish>. Citado el 08.07.2010.

En la búsqueda por expresar un deseo de llegar a dominar el umbral entre la vida y la muerte –con la esperanza de alcanzar totalmente su síntesis- Witkin emplea una fotografía irregularmente táctil, capaz de crear una dimensión corporal de donde las imágenes parecen brotar. La superficie de sus fotografías regresa a valores epidérmicos. Por esta razón, su obra contiene grandes ecos de la técnica y los orígenes lingüísticos de la fotografía, del tiempo cuando el procedimiento, con la *camera obscura* consistía en controlar químicamente la formación y el nacimiento de la imagen durante un largo periodo de exposición y gestación. Al mismo tiempo, sus superficies hacen recordar la tangible, casi metálica consistencia de los daguerrotipos, así como la dramática cualidad de las primeras fotografías tomadas en operaciones quirúrgicas con pacientes anestesiados con éter, o incluso la cualidad surreal de las imágenes de disecciones y personas muertas tomadas por fotógrafos médicos a mediados del Siglo XIX y principios de XX.

Por veces, la intrincada estructura gestual de los signos parece como una permanente vibración, un fluido de materia, como si la superficie tuviera una fuerza telúrica de un fluido natural corriendo a través de ella. La sensación que uno obtiene al ver muchas de sus fotografías es la de entrar a una caverna usada para rituales y al mismo tiempo, una gentil y suave sensación macabra y terrorífica. La epidermis parece revelarse a sí misma para ser la conductora y gestora de una transmutación perpetua.

Pero la cavidad abdominal también sugiere cirugía y la mesa anatómica. Es el sitio de disecciones y encuentros macabros. De este modo, la imagen puede moverse desde la lujuria de *eros* hasta la carnicería y maravillas de *tanatos*. Entramos al abismo no sólo de la mente sino al de la materia encarcelada en los cuerpos –vórtice en donde los restos de disecciones limitan entre lo sagrado y lo divino-. Aquí no nos encontramos lejos de la morgue, que Witkin adopta por su cualidad de leyenda, y su carácter prohibido. El acceso a la muerte también es prohibido; sin embargo, el artista quiere tomar posesión de ella, para unirla con la vida. Es por esto que el artista la toca, la manipula, la emplea como un elemento plástico, un icono mágico representando lo desconocido, cerrando el círculo de la existencia.

El itinerario, y el desmembramiento del sujeto expresando su propia dinámica también pasa a través del dibujo y el collage, lo cuales Witkin maneja al estilo de Max Ernst. El artista ha trabajado en este medio desde 1974 –desde *Collage* (1974), a *Bee Boy* (1974), hasta el fotocollage en *El Emperador de Japón, New Mexico* (1978)- debido a

que le permiten un recurso para liberar la realidad, multiplicarla y articularla. El collage y el dibujo, no obstante, permanecen sólo como herramientas de estudio y boceto; la única forma práctica de comunicación para Witkin es la forma corporal, y así el único material para ser modelado, liberado y anulado, vestido o reencarnado, es el cuerpo humano. Y aunque su visión reside en un reino bidimensional, que es el de la fotografía, el artista lleva a cabo sus transmutaciones fantasmales manualmente, alterando y transformando cuerpos tanto vivos como muertos. El destino normal de una entidad es cancelada; su acostumbrado uso de valor no tiene relación con sus “partes”; la creatividad y la fantasía, la realidad debe ser diversificada y reconstruida de acuerdo a relaciones sobrenaturales e inusuales. En *26-year-old OD* (1982) y *Le Baiser* (1982), partes de cadáveres –el torso de una mujer joven y la cabeza de un hombre viejo- son utilizadas para crear y reformular una imagen de excesos, la perversión que conduce hacia figuras sorprendentes que pueden sin embargo ser encontradas en la historia del arte, desde Mantegna a Brancusi. “La adopción de la muerte y la destrucción no es, sadística o barbárica, sino al contrario, ayuda a Witkin para expresar las anomalías y enigmas de la razón con la certeza de llegar a una cura, una defensa en contra de la intolerable realidad del final de la vida<sup>76</sup>”.

A través de la locura de las imágenes, el artista exterioriza una serie de acciones y momentos que las acercan a esa ineludible verdad. Pero este método no radica en resistirse a la muerte y a la descomposición, sino preferentemente el de mostrarse siendo flexible, disponible y capaz de aproximarse a su realidad desconocida: “abrazar la muerte para salvarla” (Walter Benjamin). Y así como la belleza de lo muerto, la tortura, vidas destruidas, monstruos, maravillas, portentos y leyendas insólitas que han abundado a lo largo de la historia del arte, la transfiguración de lo efímero y la redención encuentran miles de salidas en la antigua iconografía. Witkin vuelve a las montañas de la figuración, desde el Gótico al Barroco, de el Siglo de las Luces al Romanticismo.

La puesta al día de la iconografía histórica y la adopción de un lenguaje convencional, el de la pintura y la escultura, son parte de una estrategia comunicativa que tienen como objetivo el de definir que, a través de la continuidad de la Historia, provee una consolación para la perturbada intensidad de los impulsos del artista. Por la virtud de la actualización de la historia, Witkin permanece dentro de la esfera de lo conocido o al menos de las sensibilidades reconocibles. Manipula instituciones paradigmáticas, *La Venus de Milo*, Botticelli, Moreau y Dalí; naturalezas muertas de Sommer y Jan Davidsz

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 22.

de Heem y *Leda* de Poussin, llegando a algo que puede ser acertado legítimamente, un acercamiento que proporciona al artista un vehículo de comunicación social y sagrada. “Witkin trabaja con semejanzas y referencias como un medio de énfasis de que el arte siempre ha tomado en cuenta lo que no ha podido ser expresado con palabras (la materialización de lo irrepresentable y de lo incomunicable)<sup>77</sup>”.

La exacerbada relación con la muerte y sus restos empujan a Witkin hacia un escenario alucinatorio; que se afianza en una fuerte conciencia histórica, un intento de dramatizar el presente basado en escenografía Barroca. La necesidad de espectacularizar el día a día, representándola en escenas que multiplican el inconciente y los significados religiosos a través del uso de figuras y cuerpos, es especialmente típico de la iconografía del siglo XVII y sus excesos. Necesitamos sólo pensar en el deseo de canibalismo y necrofilia implícitos en las imágenes de Salomé en su desarrollo a través de los siglos desde el Cinquecento con Tiziano, Bernardino Luini, Cornelisz y Bernardo Strozzi, pasando por Caravaggio; Moreau y Redon, y comparándola con “Mujer con cabeza decapitada” (*Woman with severed Head*, 1982) (**fig. 38**), y “Cabeza de un hombre muerto” (*Head of a Dead Man*, 1990) (**fig. 40**), podemos apreciar como el artista está influenciado por la somatología<sup>78</sup> barroca del deseo.

La aventura histórica de Witkin, es de esta manera, abierta a la interpretación. Puede ser referida a la Noción de lo sublime de Miguel Ángel, como en “Artistas Decadentes” (*Decadent Artists*, 1983), o al realismo de Caravaggio, pero asimismo se perfila en lo bizarro al estilo de Arcimboldo en “Cosecha” (*Harvest*, 1984) (**fig. 42**), y a la naturaleza muerta del Siglo XVII y XVIII al estilo de Willem Claesz y Abraham van Beyeren en “Banquete de tontos” (*Feast of Fools*, 1990) (**fig. 43**), y en “Naturaleza muerta” (*Still Life*, 1992) (**fig. 46**). En todas estas referencias lo que es más importante es la conciencia de la tragedia de la muerte como la única otra condición diferente en la vida.

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*

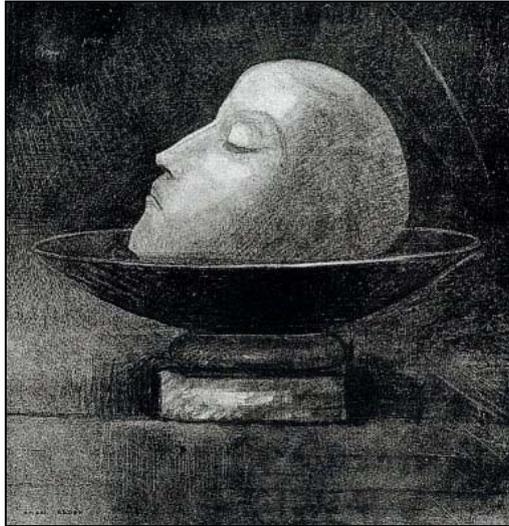
<sup>78</sup> La somatología es el estudio del cuerpo humano y las relaciones que este establece con el medio ambiente y la cultura, así como también la estructura humana y los diferentes tipos de ambiente donde vivió el hombre. También se puede definir como el estudio de las causas emocionales, mentales y espirituales para las situaciones que experimenta el cuerpo, y como estas afecciones pueden permitir el crecimiento personal. Véase <http://definicion.dictionarist.com/somatolog%C3%ADa>. Citado el 11.07.2010.



**Figura 37.** Bernardino Luini, *Salomé con la cabeza de Juan Bautista*. Citado el 11.07.2010. Disponible en [http://www.reprodart.com/kunst/bernardino\\_luini/salome-mit-dem-Haupt-.jpg](http://www.reprodart.com/kunst/bernardino_luini/salome-mit-dem-Haupt-.jpg)



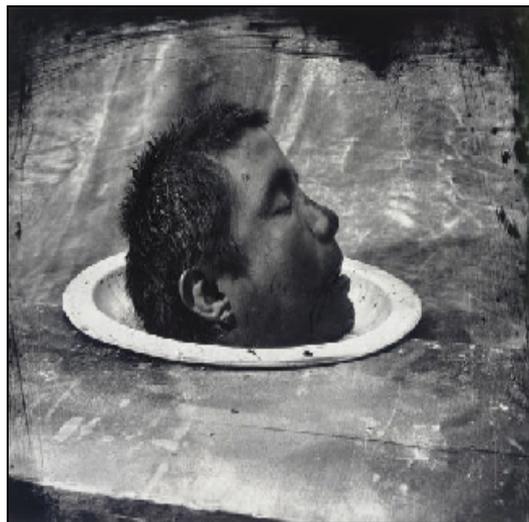
**Figura 38.** Joel-Peter Witkin, *Woman with severed Head*, 1982.  
Citado el 11.07.2010. Disponible en [http://www.correnticalde.com/joelpeterwitkin/1982-Woman\\_with\\_severed\\_head.jpg](http://www.correnticalde.com/joelpeterwitkin/1982-Woman_with_severed_head.jpg)



**Figura 39.** Odilon Redon, *Cabeza de mártir*, 1877.

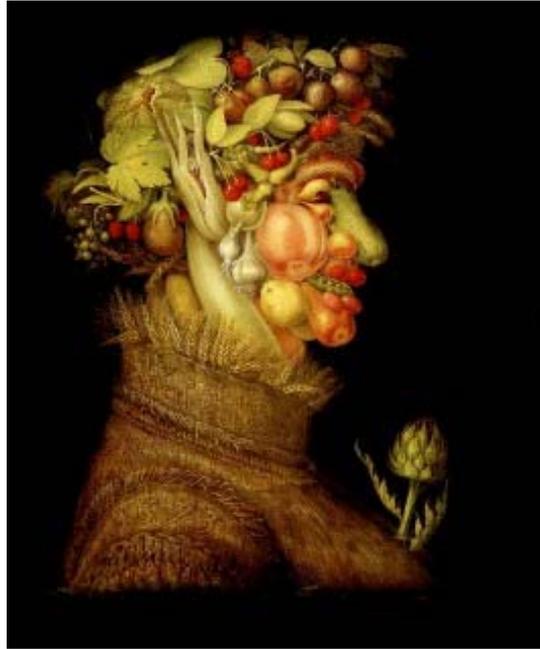
Citado el 11.07.2010. Disponible en

[http://4.bp.blogspot.com/\\_9Nbb2DwCpcg/SEivG2LONBI/AAAAAAAAABV4/oBS3wZuqGqE/s400/cabeza+de+martir+posada+en+una+copa+odilon+redon.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_9Nbb2DwCpcg/SEivG2LONBI/AAAAAAAAABV4/oBS3wZuqGqE/s400/cabeza+de+martir+posada+en+una+copa+odilon+redon.jpg)



**Figura 40.** Joel-Peter Witkin, *Head of a Dead Man*, 1990.

Citado el 11.07.2010. Disponible en <http://www.christies.com/lotfinderimages/d50380/d5038049r.jpg>



**Figura 41.**Giuseppe Arcimboldo, *Verano*, 1563.

Citado el 11.07.2010. Disponible en [http://artesspana.nosdomains.com/bio/fotos/Giuseppe\\_Arcimboldo\\_2.jpg](http://artesspana.nosdomains.com/bio/fotos/Giuseppe_Arcimboldo_2.jpg)



**Figura 42.** Joel-Peter Witkin, *Harvest*, 1990.

Citado el 11.07.2010. Disponible en [http://pics.livejournal.com/lexy\\_/pic/0002648b/s640x480](http://pics.livejournal.com/lexy_/pic/0002648b/s640x480)



**Figura 43.** Joel-Peter Witkin, *Feast of Fools*, 1990.

Citado el 11.07.2010. Disponible en <http://www.artnet.com/artwork/425064281/423818140/feast-of-fools.html>



**Figura 44.** Jan Davidsz de Heem, *Naturaleza Muerta con Fruta y Langosta*, 1648-49.

Citado el 11.07.2010. Disponible en <http://www.artilim.com/artist/heem-jan-davidsz-de/still-life-with-fruit-and-lobster.aspx>

Hombre de vidrio (*Glass man*, 1994) (fig. 45):

“Me quedé cuatro días adicionales en la Ciudad de México, cuando estuve haciendo la imagen de *Glass man* porque no lograba encontrar el cuerpo que requería [...] Al quedarme esos días adicionales en la Ciudad de México, intuí que algo iba a ocurrir. Me pasaron una llamada telefónica donde me informaron que habían recogido a cuatro hombres, en la última ronda del último del día antes de partir. Me dirigí al hospital con mi intérprete y me fui a tomar fotografías. Uno de los muertos había sido atropellado por un automóvil, y no estaba en muy buenas condiciones. Otro de los hombres ya era una persona de edad, no me resultaba convincente. Otro más había muerto acuchillado [...] El último de los cadáveres, era de un punk el cual visualmente no me resultaba muy interesante.

Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías solo como un registro. Pido que procedan con la autopsia que le hacen a los cadáveres. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. El está en la mesa, y comienza a transformarse [...] De repente dejó de ser un punk. Delante de nosotros sufrió esa transformación en la mesa de la autopsia. Les pido a los técnicos que no lo laven que le dejen toda la sangre que provino de la sutura [...]

Cuando me lo regresaron, lo coloque en una silla y le tome unos retratos allí sentado. Luego me pase con él una hora y media hasta que se vio como San Sebastián. Se veía como una persona que tenía elegancia. Sus dedos, lo juro, habían crecido como cincuenta por ciento. Se veían elegantes. Eran los dedos más alargados que haya yo visto jamás a un hombre. Parecía que deseaban alcanzar la eternidad<sup>79</sup>”.

---

<sup>79</sup> Michael Sand, Originalmente publicado en la revista *WORLD ART/96* y reproducido con permiso en <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html>. Citado el 10.07.2010.



**Figura 45.** Joel-Peter Witkin, *Glass man*, 1990.

Citado el 17.07.2010. Disponible en [http://www.smcm.edu/art/eportfolio/sp05/art214/strickland/images/WITKIN/glassman\\_witkin.jpg](http://www.smcm.edu/art/eportfolio/sp05/art214/strickland/images/WITKIN/glassman_witkin.jpg)

Al representar los restos mortales del ser humano en la forma de una naturaleza muerta, el artista no intenta rechazar el cuerpo y la carne, pero tampoco quiere que sean percibidos a través del prisma de los impulsos convulsivos e irrazonables. Al disponerlos en composiciones con floreros o decoraciones naturales, el artista subvierte su aspecto macabro, aspirando a sublimarlos y sacarlos de su condición meramente vil, poco agradable y ofensiva a la vista para constituir una vida “viviente” que permanecerá como una alegórica sustitución del *memento mori* –como *The Result of War: Cornucopian Dog* (El resultado de la guerra: perro cuerno de la abundancia, 1984), y *Vanity* (Vanidad, 1990)- “pero es también pura figuración trágica, una mediación en la realidad de la vida<sup>80</sup>”: *Still Life* (Naturaleza Muerta, 1992) (**fig. 46**).



**Figura 46.** Joel-Peter Witkin, *Still Life*, 1992.

Citado el 12.07.2010, disponible en: [http://www.nachtkabarett.com/ihvh/img/nk\\_jpw\\_11.jpg](http://www.nachtkabarett.com/ihvh/img/nk_jpw_11.jpg)

<sup>80</sup> Germano Celant, *op. cit.*, p. 34.

El énfasis en los restos mortales y sus fragmentos subrayan la absoluta irrelatividad de la existencia, la cual Witkin confronta con una poética que, en concordancia con la fe católica, considera a la muerte un pasaje a lo sobrenatural pero también la experimenta como un evento extremo, un cierre del ciclo de la vida. Es aun otra dualidad, que es perturbadora debido a la osmosis que crea entre lo metafísico y el realismo.

El artista deriva su vocabulario del mundo a partir de las cosas “reales y existentes”; adicionalmente, Witkin transforma estas cosas en imágenes, que son la síntesis de un proceso histórico y crítico, así como intelectual e imaginativo. Su realismo no es un realismo documental como una pieza de noticias de reportaje; por el contrario, es el realismo de una experiencia cuyas barreras están extrañamente abiertas y accesibles. Una mayor consecuencia de esto es la transformación de la fotografía en un texto visual abierto a la intersección y yuxtaposición de signos y presagios.

Dulzura y ferocidad, intimidad y violencia marcan el imaginativo lenguaje de todos estos artistas visionarios Moreau, Klinger, Redon, Kubin, Dalí, Chirico, Brancusi, Picasso, Balthus, y Francis Bacon. Su Lenguaje disruptivo y anti ortodoxo es una inspiración para Witkin en su búsqueda por expresar la constelación de lo trágico y lo simbólico, lo misterioso y lo surreal, lo mórbido y lo perverso, como en “Hombre sin una cabeza” (*Man without a Head*, 1993) (**fig. 47**).

El cuerpo, para el artista, se transforma en un sobre, una membrana, el desecho de la existencia en lo que el pensamiento y el alma, el deseo y el inconsciente se pierden. Su existencia real radica en ser el soporte entre el arriba y el abajo, suspendido en el vacío – de nuevo, como en *Man without a Head*- un testigo desfigurado, espectral e imponente, que es retratado en la muerte.



**Figura 47.** Joel-Peter Witkin, *Man without a Head*, 1993.

Citado el 12.07.2010. Disponible en <http://terrorculturaoonline.blogspot.com/2009/05/man-without-head.html>

## 3.2 Grupo SEMEFO y Teresa Margolles

### 3.2.1 Del *performance* a la instalación: el uso de la materia en el acercamiento arte y vida

En los últimos años, México ha vivido una verdadera explosión de la violencia en su convivencia social y, con ella, de la exhibición pública de los cadáveres y daños que dicha violencia produce. Por mencionar sólo algunos de los ejemplos más llamativos en los anales recientes de México, en 1996 y 1997 observamos los cadáveres de multitudes masacradas en Aguas Blancas y Acteal, y en 1997 admiramos durante varios días la putrefacción del supuesto cadáver de un capo del narcotráfico, Armando Carrillo, y más recientemente el cuerpo del narcotraficante Marco Arturo Beltrán Leyva, abatido por elementos de la Armada de México en diciembre de 2009. “Estas macabras exhibiciones fueron siempre parte de una estrategia retórica más amplia que servía para apuntalar y justificar la militarización de la vida pública<sup>81</sup>”. En todo caso la exhibición descarada de los cadáveres era vista como una evidencia incontrovertible, como si esos cuerpos inermes y mutilados, putrefactos y silenciosos fueran capaces de acusar de manera incontrovertible a los supuestos autores de su muerte. En este contexto, la obra del grupo SEMEFO (siglas del Servicio Médico Forense, la agencia encargada de recoger y procesar los cadáveres humanos en la Ciudad de México) que hizo de la morgue y los cadáveres el centro de su exploración artística durante una década de 1990 al año 2000, ha adquirido una importancia estética y una relevancia cultural sin paralelos en la escena artística mexicana. Este colectivo integrado desde un principio por Teresa Margolles, Carlos López y Arturo Angulo, se dio a conocer en 1991 con la realización de *performances* vistosos y multitudinarios, “pero en su periodo más reciente se concentró en la realización de objetos e instalaciones casi minimalistas relacionados siempre de manera directa con los cadáveres y sus procesos de descomposición<sup>82</sup>”. Estos temas macabros colocan al grupo en el peligroso y fértil límite entre el arte y el escándalo, y entre lo legal y lo ilegal. La exitosa trayectoria de SEMEFO se puede leer como un comentario irónico e inteligente sobre el auge de la violencia en México y sobre la presencia de los crímenes y los cadáveres en la escena pública.

---

<sup>81</sup> Federico Navarrete, *SEMEFO*, Poliéster, vol. 8, núm. 27, México, 2000, p. 24-31

<sup>82</sup> *Ibid.*

La producción artística del grupo durante los últimos diez años se inscribe entre el *performance* y la instalación. Un poco a la mitad entre el *ready-made* y el teatro de la crueldad de Artaud; un poco a la mitad entre el arte conceptual y el ritualismo del arte de acción, pero sobre todo se inscribe en el cuerpo: en sus deshechos, sus fluidos, sus rastros o en los cuerpos de animales muertos. Ya sea en espacios cerrados o en espacios públicos, como acciones, piezas o intervenciones, el trabajo de este grupo ha buscado instaurar ese lugar donde el arte coincide con la vida: su impulso y su cotidianeidad.

Durante su primera época, entre 1991 y 1993, SEMEFO se consagró a la realización de *performances*, como *Viento negro*, *Imus cárcel* y *Cabezas*, presentados en espacios alternativos. La combinación de una banda de música de *death-metal*, escenografías con alusiones sado-masoquistas y maquinistas, y despliegues histriónicos cargados de sexualidad y agresión, junto con la exhibición de animales vivos y muertos, colocaban al grupo dentro de la estética *dark* mexicana, tributaria de la tradición internacional del *metal* y el *punk*, y encontraron un público ávido y entusiasta. Las expectativas transgresoras del público, impulsaban a SEMEFO a aumentar la violencia de sus piezas hasta convertirlas en una especie de misa negra, con accidentes, heridas y sangre, que recordaban al grupo austriaco *Aktionismus*. Estas acciones, tal y como lo demuestran las crónicas y los documentos, se caracterizaban por su funcionamiento irruptivo y trasgresor, que más que buscar la transmisión de un concepto, lo que exploraban eran las formas de terror en el espectador y la construcción inmediata de la acción a través de elementos que pusieran en entre dicho los límites entre representación y vida. Más acá de las mediaciones simbólicas de las que echan mano y que trataré más adelante, es importante destacar la función “teatral” del *performance* tal y como ellos la entienden. Por una parte no se puede hacer a un lado la condición prediscursiva por la que apuestan. “A la manera de Artaud se trata de cancelar la representación como cualidad de lo teatral: los límites entre actor y público, entre ficción y realidad, para liberar la carne, la vida<sup>83</sup>”. En este sentido, las acciones de SEMEFO, como ellos mismos lo afirman, quieren el terror visual a partir de la destitución de los límites de la teatralidad que sin duda el *performance* posee como una de sus cualidades fundamentales. El “desplegarse en volumen” del que habla Derrida, en este grupo también quiere decir mostrar la interioridad, la profundidad, no sólo como una mera dimensión del espacio sino

---

<sup>83</sup> José Luis Barrios, *SEMEFO: una lírica de la descomposición*, en <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 11.08.2010.

como irrupción y trasgresión del límite del cuerpo. De ahí que los elementos orgánicos (vísceras, mierda, etcétera) que acompañan sus “escenificaciones” inscriben un sistema presignificante de emociones, que si bien funcionan a partir de su inmediatez y como elemento lírico metafórico, dialogan con elementos del imaginario cultural, religioso y artístico de occidente: monjas, cerdos, senos y demás elementos. Se trata de destituir la función simbólica que tienen éstos desde la cualidad primaria de lo orgánico como soporte estético.

Para fortuna de SEMEFO a partir de 1993 el museo Carrillo Gil de la Ciudad de México les abrió sus puertas, y el gobierno mexicano les dio la primera de una serie de becas que les permitieron concebir nuevos proyectos. El primer producto de esta nueva etapa fue *Lavatio corporis* (1994) (**fig. 48**), la obra más ambiciosa de SEMEFO. Inspirada por la pintura del artista mexicano José Clemente Orozco *Teules IV*, que mostraba un cementerio de caballos para simbolizar la desolación producida por la conquista española de México, esta instalación se centró en el despliegue especular de varios cadáveres de caballos sostenidos por complejas estructuras de hierro. Paralelamente, los cadáveres de varios caballos se reunieron en un macabro carrusel. Uno de los aspectos más interesantes de esta obra fue la preparación misma de los cadáveres equinos, embalsamados por los miembros de SEMEFO con asesoría de técnicos forenses amigos suyos; y finalmente se expusieron de nuevo, en plena putrefacción, en la obra *Dermestes* (1995) (**fig. 49**).

Sin duda la producción de este grupo se puede dividir en dos periodos que están claramente delimitados a partir de la exposición de *Lavatio corporis*. Su producción anterior se desarrolla más en el ámbito del *performance*, mientras que las posteriores se vinculan de manera más directa con las intervenciones y la instalación. Este proceso marca un rumbo teórico y de lenguaje donde el grupo a lo largo de los años logró una definición más propia de su búsqueda artística. Hay un concepto central que, desde la perspectiva de José Luis Barrios, señala claramente esta búsqueda, el que tiene que ver con la apropiación y la resignificación que hacen del *ready-made*: “Hemos insistido mucho en que nuestra obra no es un *ready-made* del objeto, sino un *ready-made* de otra vida, de la vida del cadáver<sup>84</sup>”. ¿Qué se pone en juego cuando lo que se asume es esta condición orgánica y vital de la materia como principio de creación artística? ¿Cómo repensar el horizonte de la experiencia estética y el lenguaje del arte a la hora de suspender la

---

<sup>84</sup> Osvaldo Sánchez, “La vida del cadáver”, en *Revista de Occidente*, No. 201, febrero 1998, p. 137.

representación –en cualquiera de sus sentidos– para dar paso a un acontecimiento vital, puro? Finalmente, ¿cómo entender esta relación entre el teatro de Artaud y el conceptualismo de Duchamp en una producción artística que por principio problematiza la misma noción de objeto? La respuesta es evidente: la idea misma de la vida del cadáver es el punto tangencial donde la vida sigue su proceso, de ahí su coincidencia con Artaud, al tiempo que esta materia de trabajo aparece como idea a la hora de entrar en juego con la textualidad que la significa: la noción misma de Servicio Médico Forense y las derivas enunciativas que se desprenden de este campo semántico.



**Figura 48.** SEMEFO, *Lavatio corporis*, 1994,  
Escultura de madera, metal y caballos embalsamados.

Citado el 11.08.2010. Disponible en  
<http://www.bartschi.ch/ggb.php?opt=work&op=showone&size=medium&id=389>

Como señalé anteriormente, el éxito de *Lavatio corporis* marcó un quiebre en la trayectoria de SEMEFO, que abandonó el lenguaje alegórico y el derroche de espectacularidad que había caracterizado a sus *performances* por un nuevo tipo de arte-objeto, centrado en los cadáveres que los miembros del grupo encontraban en su cada vez más frecuentes visitas a la morgue<sup>85</sup>. Entre las obras de esta nueva época, iniciada en 1996, destaca *Dérmis* (**fig. 50**), que consistía en sábanas empapadas con la sangre y

---

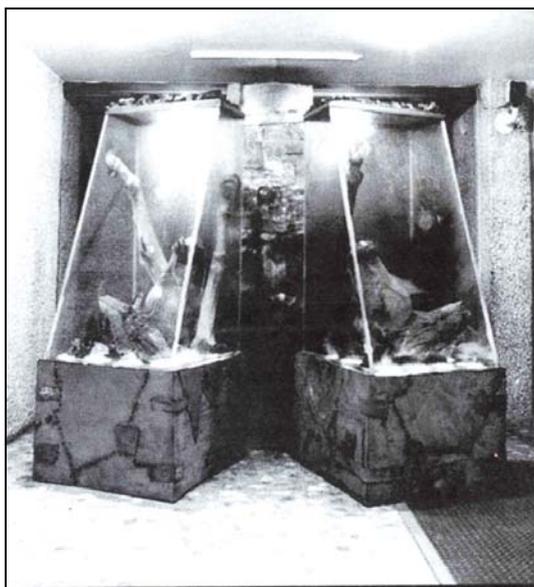
<sup>85</sup> De acuerdo con Barrios, tres registros artísticos se pueden seguir en las piezas y las intervenciones de SEMEFO: el de estética de la presentación, el de la huella y el de la evocación. José Luis Barrios, *op. cit.*, <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 11.08.2010.

otros fluidos corporales de cadáveres de la morgue y que fue exhibida junto con una colección de tatuajes cortados de la piel de cuerpos de desconocidos (**fig. 51**). *Fluidos*, era una pecera con 240 litros de agua utilizada para limpiar la sangre y los fluidos de los cadáveres y *Catafalco* (**fig. 52**), una impresión en yeso de un cuerpo entero, impregnada de todo tipo de tejidos y materia orgánica del cadáver. Si antes de este momento, las transgresiones del grupo consistía en mostrar aquello que la censura no permitía ver (desnudos, violencia, cadáveres de animales) dentro de una estética del exceso, en esta nueva etapa la fuerza de sus obras residía precisamente en lo contrario: no mostraban su verdadero objeto, los cadáveres sino que los presentaban por medio de objetos que habían estado en contacto con ellos. De esta manera, la presencia de la muerte y la putrefacción se hacía tangible e inquietante, al grado de provocar asco y terror en el público. “Esta contigüidad silenciosa con la muerte se oponía radicalmente a la retórica de la exhibición de los cadáveres que se estaba dando en la arena pública y de alguna manera revelaba su vacuidad<sup>86</sup>”. Mineralización estéril, juega directamente con esta paradójica relación. En ella se exhiben, en un pomposo catafalco de hierro y cristal, las cenizas de los cuerpos de desconocidos abandonados en la morgue que son utilizados para las prácticas médicas y luego cremados y arrojados a un simple basurero. Más allá de la cronología de producción, piezas como *Carrusel* (1994), *Lavatio corporis* (1994), *Dermestes* (1995) y *Sillón tapizado* (1998), se construyen sobre la presentación inmediata del soporte y el registro orgánico del mismo. “Dicho registro se relaciona de manera directa con ese estado de descomposición del cuerpo donde lo que está en juego es la destitución de la identidad del objeto y la ruptura del límite de la carnalidad asignada a una delimitación corporal específica<sup>87</sup>”.

---

<sup>86</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 24-31.

<sup>87</sup> José Luis Barrios, *op. cit.*, <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 11.08.2010.



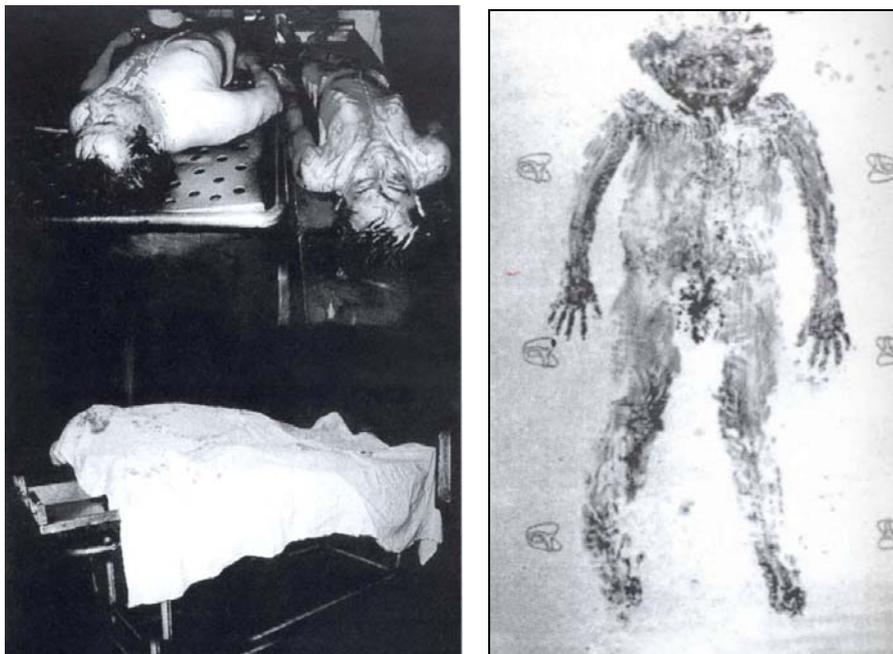
**Figura 49.** SEMEFO, *Dermestes*, Larvas sobre cadáver de caballo, 1995  
Disponible en *Poliéster*, Vol. 8, núm. 27, México, 2000.

En cambio las piezas cuyos registros están en la huella o la evocación trastocan el uso y sentido del concepto y el texto. En las piezas que conforman, lo que Barrios denomina “la huella” –*Dermis*, 1996; *Mineralización estéril*, 1997; *157 Km. México-Tecalli*, 1997; *Entierro*, 1998; o *Lienzo*, 1999-2000, entre otras–, el significado lo otorga el nombre, ya sea como ocultamiento, en el caso de las piezas que metaforizan una cripta o como rastro en el caso de los residuos químicos, orgánicos y corporales de los fluidos que se recuperan en los objetos (sábanas o ropa). En éstos el texto se inscribe en el orden de las fantasías y de las ausencias del cuerpo. Sólo sus halos o sus monumentos configuran el significado de horror que SEMEFO intenta mostrar. En sus obras más recientes, SEMEFO ha llevado a un extremo más radical la supresión de la imagen del cuerpo y ha continuado jugando con su presencia y con los procesos de su descomposición. En *157 Km. México-Tecali* (**fig. 53**), el grupo recogió todos los cadáveres de animales que encontró atropellados en el tramo de carretera que da nombre a la obra y luego los enterró en un bloque de cemento. El cemento ocultaba los restos, pero no su proceso de putrefacción, de modo que el bloque de materia inerte y opaca se convirtió en una especie de ser vivo que expelía olores, líquidos y ruidos. En *Memoria fosilizada*, obra premiada en la Bienal de Monterrey en 1999, el grupo enterró en un bloque de cemento los objetos personales encontrados en los cuerpos de 247 víctimas de muertes violentas. “El acto de sepultar de manera definitiva los documentos y objetos que son exhibidos normalmente para definir, y

difamar, a los muertos, puede leerse como una crítica al uso retórico que se hace de la evidencia forense<sup>88</sup>.

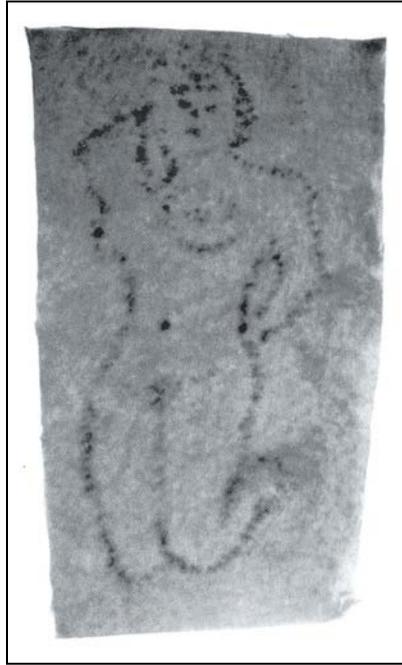
Como sea, tanto la estética de lo orgánico, como la de la huella y la de la evocación funcionan como dispositivos metafóricos que aproximan el arte de este grupo a una lírica, donde en última instancia lo que se busca es reinscribir el sentido conceptual del arte en la emoción vital del espectador, más allá de la narración y más acá del enunciado conceptual: en la imagen como acontecimiento emocional de la idea.

A lo largo de diez años de trabajo los miembros de SEMEFO demostraron una lealtad inquebrantable a su obsesión por los cadáveres y una constante voluntad trasgresora y provocadora. Afortunadamente, esta intención estética visceral supo adaptarse y madurar, por medio de una permanente búsqueda de nuevas formas de expresión. Si la violencia y las obsesiones del SEMEFO podían parecer excesivas a principio de su carrera, sus últimas obras son un comentario sobrio, irónico y ético sobre una realidad desbocada.



**Figura 50.** SEMEFO, *Dermis*, sábanas impresas con sangre, 1996.  
Disponible en *Poliéster*, Vol. 8, núm. 27, México, 2000.

<sup>88</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 24-31.



**Figura 51.** SEMEFO, *Tatuaje*, tatuaje de un leproso, 1997.  
Disponible en *Poliéster*, Vol. 8, núm. 27, México, 2000.



**Figura 52.** SEMEFO, *Catfalco*, 1997,  
Materia orgánica sobre yeso.  
Disponible en *Poliéster*, Vol. 8, núm. 27, México, 2000.



**Figura 53.** SEMEFO, *157 km México-Tecali*, Animales atropellados en cemento, 1997.  
Disponible en *Poliéster*, Vol. 8, núm. 27, México, 2000.

### 3.2.2 Los mundos simbólicos en la obra de SEMEMFO

La estética de SEMEFO cruza un sin fin de elementos simbólicos, es a partir de éstos que sus obras construyen sus referentes y abren los contextos de recepción y de significación de sus discursos. El más obvio e inmediato es el de la violencia de la vida urbana contemporánea.

Con el afán de sortear los reduccionismos fáciles, habría que asumir un primer sentido de la violencia urbana, y el modo en que ésta se inscribe en los cadáveres, a partir del propio imaginario global que se ha creado sobre la Ciudad de México. Mucho se ha hablado de que esta ciudad es una de las más agresivas y peligrosas del mundo, lo cual puede ser cierto, pero no considero que eso sea ni la intención ni el motivo central de los discursos del arte de SEMEFO. Pensarlo así es reducir a su obviedad más inmediata el trabajo de este grupo, aparte de leer sus propuestas. Este supuesto no implica que no sea un elemento presente en su producción, pero habría que ir más lejos y considerar que las apropiaciones de la violencia que hacen estos artistas no se reducen a meros localismos de sociedades semibárbaras, sino que se relacionan con elementos más universales de lo urbano que tienen que ver con horizontes culturales de la sociedad postindustrial: el deshecho, el desperdicio, la velocidad, las máquinas, el anonimato, la sociedad de masas y no con un asunto meramente localizable en la Ciudad de México.

Más bien creo que habría que contextualizar el tópico de la violencia en dos niveles: el que tiene que ver con la construcción de un imaginario de la violencia a través de las sociedades *massmediáticas* y que desde luego el grupo SEMEFO radicaliza al inscribirlo como presentación y no como simulación, “y el que tiene que ver con la inscripción del imaginario de los campos de exterminio nazis y que son parte fundamental del horizonte de mostración del estatuto de la violencia en la cultura de nuestros días después de la segunda guerra mundial<sup>89</sup>”.

De lo primero baste con anotar que SEMEFO subvierte la estrategia de simulación al utilizar los cadáveres o sus fluidos como soporte de sus piezas, lo que por principio cambia el estatuto del objeto representado: suspende su condición propiamente representacional y lo transforma en un acoso de lo “real” para el sujeto receptor.

Sin embargo estos imaginarios *massmediáticos* de la violencia y los cadáveres tienen una genealogía iconográfica más remota, la que se remonta al cambio y el significado histórico, cultural y moral que supuso el descubrimiento de las fosas comunes y de los cadáveres de los campos de exterminio nazis apenas el triunfo de los aliados. “Es cierto que en una declaración explícita, Teresa Margolles deslinda el trabajo de SEMEFO de una referencia inmediata a los campos de concentración<sup>90</sup>”, pero más allá de esta relación de primer orden, las fotografías periodísticas y documentales, como bien lo anota Clement Chéroux, abrieron un lugar a la exhibición “de lo más allá de la ignominia” que supuso una fractura en los límites de la obscenidad.

En cualquier caso, lo importante no es si hay o no una referencia explícita en el trabajo de SEMEFO a estos terribles sucesos históricos, sino lo que implicó para la conciencia humana descubrir los terrores de la lógica del exterminio nazi, así como su difusión y su recepción.

Habría que pensar que el sentido de la sociedad de masas se radicalizó de manera casi absoluta en los campos de concentración en lo que a la lógica del poder se refiere, y que lo terrorífico viene a la hora de considerar el modo en que la vida urbana contemporánea reproduce a menor escala esta lógica, hasta en el hecho anónimo de los cadáveres y las autopsias en las instituciones forenses, producto éstas también de los sistemas legales de nuestra modernidad.

---

<sup>89</sup> José Luis Barrios, *op. cit.*, <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 11.08.2010.

<sup>90</sup> Raphael Cuir, “Semefo. Alter death: Traces de corps”, en *Répresenter l'horreur*, París, Artpress, mayo 2001, p. 70.

La violencia es quizá el imaginario más generalizado de la sociedad contemporánea. Como simulación, artificio o realidad, sin duda su banalización satura su posibilidad de subversión, en este sentido la estética de SEMEFO habría que entenderla dentro de esta lógica, de ahí que sus piezas lleguen a grados extremos, lo que no significa que puedan trascender el mero orden irruptivo al que de una u otra manera están condenados estos lenguajes del arte contemporáneo, cuyo límite en última instancia se articula en el modo en que el mundo actual inscribe la imagen de la muerte: “el cadáver en su vacuidad y su nihilismo, en su imagen desublimada, y esto es algo que el mundo occidental cuando menos aprendió hace más de 50 años<sup>91</sup>”.

En retrospectiva, la forma en que SEMEFO aludía, a partir de sus referencias a Artaud, Bataille, o José Clemente Orozco, constituía una reacción nihilista a la propaganda de una modernización sublime que prometía el ingreso en la normalidad democrático-mercantil del “primer mundo”, siempre y cuando se aceptara el descarte del contrato social post-revolucionario. El juego lúgubre de SEMEFO concebía a la experiencia mexicana como un montaje de conflictos y catástrofes: la sumatoria del sacrificio indígena, el exterminio colonial y la violencia de las revoluciones modernas. En efecto, más que estar confinado a un margen subcultural que hubiera podido derivar de sus orígenes en el *Death metal rock* y las inclinaciones por la oscuridad de las tribus urbanas de la periferia, el grupo SEMEFO quedó instaurado como un componente esencial de las formas de arte de crisis que emergieron en México en los años 90, en buena medida porque su negociación con lo espantoso operaba como referente límite de una zozobra común. Fue precisamente su tajante anti-humanismo lo que lo diferenció del conjunto de los otros artistas y colectivos que provenían de la contracultura del período. “Al aludir extáticamente la experiencia de un contacto con lo bajo y abyecto, al vilipendiar la modernidad con el objeto expulsado de la putrefacción histórica, SEMEFO anticipó el hecho de que la fiesta capitalista tuvo por efecto instituir en México, como en prácticamente todo el sur, una inestabilidad cíclica<sup>92</sup>”. <<Lo gótico>> de SEMEFO (incluso en sus alusiones frankensteinianas) expresaba una clásica condición estética de la modernidad, donde la alusión al terror y lo “no-muerto” sirve como reacción primaria a la violencia de la modernización, en tanto que expresaba un presente perseguido por el

---

<sup>91</sup> José Luis Barrios, *op. cit.*, <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 11.08.2010.

<sup>92</sup> Cuauhtémoc, Medina, *Espectralidad materialista*, en [http://salonkritik.net/09-10/2009/11/espectralidad\\_materialista\\_cua.php](http://salonkritik.net/09-10/2009/11/espectralidad_materialista_cua.php). Citado el 12.08.2010.

temor del retorno de lo reprimido y la anticipación de un cambio estrictamente opuesto al que aludía la ilusión del progreso y la homogeneidad.

### 3.2.3 Teresa Margolles

#### 3.2.3.1 Fenomenología de lo muerto

Debido al reciente apogeo de la violencia, el trabajo de Teresa Margolles (1963 Culiacán, México), que por cerca de dos décadas se ha ocupado de la exploración de las posibilidades artísticas de los restos humanos, de la memoria de la pérdida provocada por la muerte violenta, y de las instituciones que administran los cadáveres, ha adquirido una mayor relevancia. Su acometida radical a "la vida del cadáver" con el grupo SEMEFO a principios de los años noventa, que la llevó más tarde a desarrollar toda una gama de métodos abstractos y evanescentes para invadir con sustancias corporales la estética postminimalista del arte contemporáneo dominante, ha sufrido una nueva mutación para trabajar a partir de los residuos materiales de las ejecuciones provenientes de la calle, así como en diálogo con la producción verbal que se le asocia: las notas que acompañan las ejecuciones, los reportes policíacos y los recuentos periodísticos de la violencia. "La artista ha dejado la morgue donde había localizado su estudio, para absorber la ampliada infección de la muerte en el cuerpo social y proponer medios para ahondar la interacción entre la estética contemporánea y la materialidad degradada<sup>93</sup>".

La exploración que Margolles realiza de la necrópolis contemporánea involucra una *monstrificación* de las estrategias de exploración urbana del *flâneur* moderno. La artista y sus colaboradores exploran el territorio citadino, en busca de minúsculos residuos y huellas de los asesinatos. A través de una variedad de técnicas (empapar trozos de tela con sangre o lodo en la escena de una ejecución, recolectar pequeños fragmentos de vidrio de los parabrisas de autos involucrados en un tiroteo, o por el registro visual o sonoro de un paisaje cargado emocional y simbólicamente por la memoria de la muerte) "Margolles cosecha el remanente informe de miles de vidas, estableciendo la cartografía de un territorio marcado por la acumulación de cadáveres<sup>94</sup>".

---

<sup>93</sup> Cuauhtémoc Medina, *Teresa Margolles: ¿De que otra cosa podríamos hablar?*, en [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc\\_molina](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_molina). Citado el 10.08.10.

<sup>94</sup> La totalidad del trabajo de la fotógrafa, accionista e instaladora Teresa Margolles evoca la devastación moral a través de relecturas de la muerte orgánica y su circunstancia. Resignifica a la muerte con luminosa claridad en uno de los ángulos de la vida social que nos atañe profundamente, aunque no esté a la vista: la

Teresa Margolles cuenta que cuando era niña, en Culiacán, Sinaloa, se tropezaba camino a la escuela con animales muertos. Una vez vio el cuerpo de un caballo, al día siguiente igual, y al otro, nadie lo quitaba del camino. Pudo observar el proceso de deterioro del cuerpo: la hinchazón. Una tarde de éstas tomó una piedra y "con esa curiosidad de todo niño", tal vez, con esa inocente crueldad de todo niño, la tiró sobre la panza que se abrió dejando escapar decenas de pequeñas mariposas o polillas. Este fue el momento de revelación para ella y para el trabajo no-objetual que desarrolla ahora<sup>95</sup>.

Por más de tres lustros, en sus distintos avatares, el trabajo de Margolles en torno al manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, ha operado como una suerte de historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social en México. Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética. La obra de Margolles es, como sucede con mucho de lo que cae en la categoría marchita del "arte político" una transcripción visual de un proyecto de opinión pública. La obra de Margolles es políticamente corrosiva, antes que nada, por el apartamiento que representa a cualquier otro modo de intelección y sensación de lo social.

"Esta aventura límite, como pocas hay infiltradas en el mundo del arte, combina la heterogeneidad de un punto de vista alimentado de la negatividad individual y subcultural, que escogió desde su inicio el riesgo de operar desde uno de los puntos ciegos de nuestro imaginario: el del contacto, aprendizaje y trabajo sobre lo muerto<sup>96</sup>".

### 3.2.3.2 La modernidad gótica

El despliegue de una estética gótica del grupo SEMEFO cuando, a principios de los años 90, investigaba una estética centrada en la "vida del cadáver" mediante performances, videos y objetos escultóricos híbridos, coincidió tétricamente con la perturbación de los órdenes sociales que el viraje al neoliberalismo y la globalización introdujo en la economía del sur. Más allá del valor que las obras particulares que salieron de aquella fábrica, el uso de Margolles de la morgue como taller tuvo una consecuencia

---

muerte no diferenciada; los cadáveres no identificados o que, identificados, no pueden ser rescatados de la morgue e inhumados, por falta de recursos, o por desamor, o por muchas otras razones como la parálisis burocrática, una de las características de la administración estatal.

<sup>95</sup> Rocío Silva Santisteban, *El arte revulsivo de Teresa Margolles*, en [http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul\\_068.htm](http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm). Citado el 10.08.2010.

<sup>96</sup> Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, en [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc\\_molina](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_molina). Citado el 10.08.10.

estructural. Todas sus operaciones artísticas estaban definidas por el hecho de ocupar un espacio institucional clásico de lo que Michel Foucault definió como “heterotopías”: espacios que cada civilización designa como “fuera de todos los espacios”, aunque sean plenamente localizables, e instituciones “dominadas por una sordida sacralización<sup>97</sup>”. Operar acerca, dentro y desde la morgue, desde ese “espacio del afuera”, permitió a Margolles realizar una “heteropología”: una descripción o lectura de un territorio que aparecía como “una contestación, a la vez mítica y real, del espacio de la vida<sup>98</sup>”. El potencial crítico de esa ubicación vino a exacerbarse por la contingencia histórica, cuando el romance de la modernización mexicana encontró su némesis en la violencia. El estallido de la rebelión zapatista, la pandemia de la criminalidad provocada por la crisis económica de 1994-1995, y una serie de prominentes asesinatos políticos, marcaron el colapso del régimen de partido único que gobernó México desde 1929 hasta el año 2000. Esos eventos transformaron el enclave de Margolles en la morgue en un referente público de la experiencia de la crisis política y social de mediados de los años 90 en México. “El taller necrofílico devino en la vitrina de la necropolítica<sup>99</sup>”.

En la primera mitad del año 2000, el trabajo de Margolles planteó un complejo desbordamiento. Aunque el territorio de su investigación, sus materias primas y su referente técnico siguió enclavado en la morgue mexicana, su esfuerzo poético consistió en desarrollar una serie de metodologías de emisión hacia el exterior de la institución forense que involucraban, a la par, un creciente rechazo del encuadre del “objeto artístico”. Con una prolijidad extraordinaria, Margolles desplegó todo un arsenal de tácticas de producción encaminadas a hacer posible un contrabando siniestro de los subproductos y experiencias del trabajo forense hacia otra clase de heterotopía: la sala de exhibición del arte global. Margolles emprendió toda clase de intervenciones de los espacios y superficies de exhibición, o la impregnación de obras de sitio específico en el territorio urbano, por medio del agua utilizada en los ritos lavatorios de la morgue: *El agua de la Ciudad de México*<sup>100</sup> (2001) (**fig. 54**); la grasa proveniente del procesamiento técnico

---

<sup>97</sup> Michel Foucault, “Different Spaces”, en *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Ed. James D. Faubion. New York, The New Press, 1998, p. 177-178.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>99</sup> Cuauhtémoc Medina, op. cit., [http://universes-in-](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_medina)

[universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc\\_medina](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_medina). Citado el 10.08.10.

<sup>100</sup> Un video filmado por Margolles, en donde un trabajador de la morgue baña lentamente cadáveres de hombre jóvenes y maduros, un anciano y una niña, uno tras otro, tendidos en sus planchas después de la necropsia, con una manguera negra más o menos gruesa por la cual sale un chorro de agua que recorre los cuerpos casi a ras de piel. “Fuera” del televisor, frente a frente, hay una banca de concreto rectilínea, como

de cadáveres, e incluso fragmentos de cuerpos, a fin de espectralizar el espacio de exhibición. Salvo algunas excepciones clave, Margolles exportaba más que el cadáver, los desechos de su espacio de trabajo. Los fluidos y sustancias corporales fueron traspasados al espacio y los cuerpos de sus espectadores, a través de medios contaminados: su dispersión por medio de vapor como lo constata la obra *Vaporización* (2001) (**fig. 55**); la mezcla con cemento; la producción de burbujas de jabón, *En el aire* (2003) (**fig. 56**), etc. A la vez, la artista usó grasa humana para pintar instalaciones monocromas o “resanar” las fallas de la arquitectura y el cuerpo social (**fig. 57**). Desde el punto de vista estético, Margolles hacía posible ese contrabando sometiendo el repertorio postminimal y la poética de la desmaterialización, a un proceso de contaminación simbólica.



**Figura 54.** Teresa Margolles, *El agua de la Ciudad De México*, 2001.

Video. Citado el 10.08.2010. Disponible en <http://www.arte-mexico.com/eguerro/TeresaMargolles/texto.htm>.

---

algunas de los parques. El agua que corre en su medio tanatológico, "cierra" la obra. Rescatada por Teresa Margolles después del ritual de esa especie de ablución, sigue presente, evaporándose, deviniendo soporte, totalmente cerca del espectador, en la banca de concreto, pues la mezcla utilizada para construirla, contiene el agua de los cuerpos, elemento química y significativamente multiplicado después de caer a un recipiente por los agujeros de las planchas de acero inoxidable y ser reconsiderada y retomada por la artista. He ahí una resignificación acuática; agua hermanada a una forma pétrea que sostiene al espectador para experimentar una de las propuestas de la instalación: verla correr en la morgue con toda su vehemente pureza, ser la unión entre ese lugar y la vida humana que está afuera, entre otras la del espectador. Véase: Elia Espinosa, *El realismo conceptual de Teresa Margolles*, en <http://www.arte-mexico.com/eguerro/TeresaMargolles/texto.htm>. Citado el 10.08.2010.



**Figura 55.** Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001. Citado el 10.08.2010. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/17Margolles.jpg>



**Figura 56.** Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Instalación. Burbujas hechas con el agua de la morgue utilizada para lavar los cuerpos antes de la autopsia. Citado el 10.08.2010. Disponible en [http://3.bp.blogspot.com/\\_BOo\\_1nAqlzk/SiiJSN8QUwI/AAAAAAAAAVg/EVMIFTUHQh8/s320/teresaMargolles.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_BOo_1nAqlzk/SiiJSN8QUwI/AAAAAAAAAVg/EVMIFTUHQh8/s320/teresaMargolles.jpg)



**Figura 57.** Teresa Margolles, *Secreciones*, 2002. Instalación. Pared de 20 x 5 metros pintada con 7 kgs. de grasa humana extraída de liposucciones. Citado el 10.08.2010. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/17Margolles.jpg>

En *El agua de la Ciudad de México*, podemos apreciar la devolución a la realidad de una concentrada resignificación fuertemente conceptual. Teresa Margolles ya no tiene la directa e inmediata necesidad de retratarse con un cadáver al lado (**fig. 58**). Creo que esta etapa fue parte de un hondísimo proceso existencial y artístico de encuentro de elementos en sí y para sí misma, en busca de centros y recursos propios. Parece ya no participar en performances a la usanza del grupo SEMEFO inicial, en La Quiñonera, del que formó parte durante los años de vigencia del mismo, en que al torrente de creación colectiva muy ocurrente y rebosante de invención se entreveraba, sin embargo, un efectismo agresivo o simplemente visceral.



**Figura 58.** Teresa Margolles, de la serie *autorretratos en la morgue*, 1998. Citado el 10.08.2010. Disponible en [http://www.elpais.com/recorte/20080418elpepucul\\_31/XLCO/les/20080418elpepucul\\_31.jpg](http://www.elpais.com/recorte/20080418elpepucul_31/XLCO/les/20080418elpepucul_31.jpg)

La estética visual “purificada” del monocrómo, la producción de condiciones ambientales y sensibles al nivel de la pura exposición material, el uso de esculturas minimales para transportar el cuerpo de un feto, y el abuso sistemático de las metodologías del *readymade*, tienen en Margolles la tarea de parasitar la estética dominante. Bajo la apariencia del minimal-conceptual, la artista efectuaba operaciones subrepticias con lo material-cadavérico que implicaban exponer a su audiencia a todo lo que George Bataille articuló como un “materialismo bajo”: la cosa no clasificable ni controlable, “que no puede servir para imitar cualquier clase de autoridad” y permanece “exterior y extraña” a las de idealización y consumo productivo<sup>101</sup>. Pero esa infiltración sólo puede apreciarse en todo su radicalismo si se comprende que en sus obras contaminadas, Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En

<sup>101</sup> George Bataille, “El bajo materialismo y la gnosis” en *George Bataille. La conjuración sagrada*. Ensayos 1929-1939, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2003, p. 62.

lugar de la observación neutra y desinteresada de “lo bello”, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.

Esa invasión, propulsada por las comisiones e invitaciones del circuito cultural mundial, tendía a generar una analogía abyecta del proceso de mundialización. En palabras de Cuauhtémoc Medina, el desplazamiento fuera de la morgue-estudio de Margolles remedaba, sin proponérselo o especificarlo, el efecto insidioso, invisible y disolvente del capitalismo global, como abolición de fronteras y la transposición constante de identidades. En efecto, desde operaciones que exploraban frecuentemente un vacío legal, Margolles emulaba una desregulación del intercambio entre los muertos y todo aquello que destinamos a ser (ex)puesto. No es un mérito menor de toda esa operación, que lo que culturalmente es de inmediato vomitado, entrara en el torrente de circulación de la cultura.

### **3.2.3.3 Necro-urbanismo**

En sincronía con la exacerbación de la violencia en la región norte de México, el trabajo de Margolles, ya incrustado (aunque no sin tensiones) en los circuitos del arte global, aparece atravesado por un nuevo dispositivo heterotópico. No sin estremecimiento, cada una de las obras recientes de Margolles constata la redundancia de la morgue como reservorio de lo cadavérico: la violencia generalizada tapiza literalmente el espacio público, el lenguaje mediático y la sensibilidad urbana, de evidencias y restos de una extendida economía de lo abyecto. Lógica consecuencia de esta pérdida del monopolio del depósito de cadáveres, “Margolles ha abandonado el atelier de la morgue para investigar, tanto material como simbólicamente, la forma en que la ‘globalización baja’ del narcotráfico (la máquina que articula la solidaridad denegada entre placer consumista y soberanía sacrificial) impregna de muerte lo público<sup>102</sup>”. La artista ha redirigido su investigación hacia el exterior, para explorar los espacios físicos y simbólicos de lo que Sergio González Rodríguez ha bautizado como “la arquitectura abyecta”:

---

<sup>102</sup> Cuauhtémoc Medina, op . cit., [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc\\_medina](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_medina). Citado el 10.08.2010.

Una construcción ominosa, suerte de ramal del drenaje profundo que, en lo simbólico, amenaza a toda la sociedad y quiere instalarse en la permanencia más anestésica con su mandato inaceptable: no te metas en lo que no te corresponde<sup>103</sup>.

En esta nueva fase, que simbólicamente tiene su inicio con la instalación de un pavimento hecho con fragmentos de parabrisas de automóviles provenientes de ejecuciones en las calles de México, en un espacio socialmente degradado de la ciudad de Liverpool (Sobre el dolor, 2006), Margolles ha desplegado toda una gama de nuevos procedimientos destinados a concentrar en el espacio de exhibición y por medio de acciones y obras performáticas, el desecho social del terror extendido.

Los proyectos de Margolles, si bien amplían todas las metodologías de exportación clandestina de su trabajo previo, ahora invierten una mayor energía en el proceso de búsqueda de evidencias materiales en la calle. Por una vía inédita, su trabajo ha devenido en nomadismo. Ya no es la presentación abstracta de una u otra sustancia: es más bien el resultado de recorridos necro-geográficos. La feliz fórmula de Walter Benjamin sobre el *flâneur* quien en su deambular por la modernidad “acude al asfalto a *hacer botánica*”, encuentra aquí su doble monstruoso. En el peinado de escenas del crimen en las que Margolles y sus redes de colaboradores están involucrados, el *flâneur* resucita como tropa de fiscales amateurs que recogen del pavimento lodo, sangre y fragmentos de cristales, registran el horror vacío de territorios heridos de muerte con la cámara o la grabadora, y expurgan la prensa y el habla popular en busca de las sentencias y admoniciones que acompañan las ejecuciones. Estas derivas en busca de la materialidad y oralidad baja, ocurren después de que los policías y peritos han peinado el terreno, no sin dejar, al levantar los cuerpos, toneladas de remanentes y efluvios de la vida cercenada. Todo ese residuo (lodo, sangre, vidrio, manchas, fragmentos, sonidos) es lo que Margolles refiere bajo la fórmula de “lo que queda”.

---

<sup>103</sup> En su ensayo sobre las decapitaciones en México, Sergio González Rodríguez apunta que la proliferación de túneles del narcotráfico, casas de seguridad en forma de sótanos, la transmisión “subterránea” de imágenes y discursos de violencia de los medios y el Internet, y la multiplicación de espacios de culto heterodoxos relacionados con el crimen “los templos y altares de Malverde y la Santa Muerte” confluyen en crear una especie de nuevo urbanismo: “la arquitectura abyecta” que “acoge lo funesto, lo cadavérico, los desechos”. Véase: Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009, pp. 161- 163. No obstante, es argüible que esa especialidad abyecta es más bien una manifestación anti-arquitectónica, pues opera en los márgenes opuestos a la definición batailliana de “arquitectura” como una metáfora de la fisonomía de la autoridad, el ocultamiento monumental de la muerte y la estructuración del pensamiento racional. Ver: Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Trad. by Betsy Wing, Cambridge, Mass.-London, England, The MIT Press, 1989, pp. 46-56.

Esa experiencia (usualmente refractaria a ser representada) es en sí misma un acto de desafío y restitución, que vulnera la geografía del miedo que las matanzas instituyen en las urbes. Pisar el polvo de estos muertos degradados, es de por sí una forma de restituir el derecho a la ciudad. Pero ese deambular, tiene luego una transportación. “Lo que queda” es reelaborado por la artista a fin de remitirlo, como se traslada el cuerpo mismo al cementerio, al terreno público de la cultura, claro está por la pregnancia de una intervención bajamente material. La sangre y lodo impregnados en telas, son rehumectados y recuperados en la sala de exhibición. Los fragmentos de vidrio se incrustan en joyas idénticas a aquellas que demandan los jefes de las organizaciones criminales (**figs. 59 y 60**). Las frases que acompañan a las ejecuciones se “tatúan” en los muros o se bordan en oro sobre la tela con sangre, a fin de establecer una fricción entre el lujo, la codicia y el peculiar orden moral que, supuestamente, procura cada ejecución. Todo esto es, en suma, la utilización del espacio artístico para desplegar la compleja economía de abyección y deseo que borbotea como homicidio pertinaz. Si Margolles actúa ahora como un *flâneur*, como la cronista y filósofa de las nuevas necrópolis de la periferia, es porque requeriríamos hacernos cargo del modo en que el triunfo universal del capitalismo y la democracia electoral, guarda una relación íntima con la violencia.



**Figura 59.** Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas 11*, 2007.

Citado el 10.08.2010. Disponible en [http://4.bp.blogspot.com/\\_aSslGTByKBo/S-xAD7rCgHI/AAAAAAAAABE/wQFhfa2PwDk/s1600/teresa-margolles-8.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_aSslGTByKBo/S-xAD7rCgHI/AAAAAAAAABE/wQFhfa2PwDk/s1600/teresa-margolles-8.jpg)



**Figura 60.** Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas 13*, 2007. Citado el 10.08.2010. Disponible en [http://4.bp.blogspot.com/\\_aSsiGTByKBo/S-xAD7rCgHI/AAAAAAAAABE/wQFhfa2PwDk/s1600/teresa-margolles-8.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_aSsiGTByKBo/S-xAD7rCgHI/AAAAAAAAABE/wQFhfa2PwDk/s1600/teresa-margolles-8.jpg)

Las experiencias que Margolles confabula e instrumenta, no pueden ser absorbidas sin angustia. Si algo tienen de hechicería, en el nivel de su cocina material, es su habilidad de cocinar toda clase de terrores no especificados. La intervención de Margolles pone a sus espectadores en una casa poblada de fantasmas. Es un espacio que, como Freud señaló para referir a lo ominoso —*unheimlich*— es a la vez familiar y lejano, entrañable y desconocido, velado y obscuro. El pabellón es un espacio donde se intima “con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos”, bajo la aprehensión de que “el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo<sup>104</sup>”. Es por ello que, tanto para los espectadores como los organizadores, el pabellón aparece por momentos como vector de contagio. La materia que es la obra sin jamás ser obra, el proceso de lavar-contaminar el piso del pabellón de exhibición, nos invade mientras deambulamos sobre ella, convocando a los muertos para que sigan a otros muertos.

<sup>104</sup> Sigmund Freud, “Lo ominoso” (1919), en *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires, 1997, p. 241-242

### 3.3 Andrés Serrano: *The morgue*

La obra del artista norteamericano Andrés Serrano (1950), específicamente, la serie de 1992 de casi tres docenas de fotografías de cibracrome de gran formato titulada *The Morgue*, representa un diverso grupo de cuerpos humanos en una morgue no especificada<sup>105</sup>. Uno de los aspectos que necesitan ser puntualizados en *The Morgue* es la extensión en donde las categorías de identidad criminal y patológica que envuelven a los muertos son ampliamente una construcción del propio artista, atributos fijados a los cuerpos que representa. El marco y el enfoque, las elecciones estéticas, la fragmentación de los cuerpos (con frecuencia oculta el rostro, pero otras veces sólo muestra eso), el ambiente de la morgue en el que Serrano furtivamente trabajó, así como otros mecanismos, que implican identidades marcadas por el uso de criminalidad, especificación de género, y patología.

Considero que el término *identidad* necesita ser esclarecido con el objetivo de entender las cuestiones que son centrales en el trabajo de Serrano. La identidad involucra una cualidad o un conjunto de cualidades o compromisos, atributos o características que son consideradas importantes al especificar, individualizar y definirse uno mismo, y para ser reconocido de maneras específicas por otros. La identidad es una noción que significa singularidad y distinción de los otros pero también abarca la identificación forjada con grupos o comunidades que comparten categorías similares de identidad. Elizabeth Grosz sintetiza este entendimiento de la siguiente forma: “La identidad llega a ser únicamente el resultado de un movimiento interno dual, una incorporación de la alteridad, y la proyección en el otro de alguna similitud fundamental o identificación con el sujeto<sup>106</sup>”. Grosz también propone una única manera de pensamiento a cerca de la identidad con un giro evolutivo, más enfáticamente se ocupa de la temporalidad del cuerpo: “La identidad es por lo tanto la síntesis de lo que uno ha hecho (y lo que le han hecho a uno) pero también la

---

<sup>105</sup> Como su propio título indica, el artista acudió al depósito de cadáveres, donde fotografió los cuerpos allí presentes. El artista cuenta que no tenía un plan de trabajo antes de llegar a la morgue. La única decisión tomada *a priori* fue la de establecer un fondo negro para todas las fotografías. Una de las imágenes más impactantes es la de un niño de apenas dos años, muerto de meningitis. Los títulos de las obras son fríos, apenas una frase que indica la causa de la muerte, como si de etiquetas enganchadas en el dedo gordo del pie se tratara. Serrano despierta nuestra empatía por aquellas muertes anónimas, que parecen renacer en estas turbadoras imágenes.

<sup>106</sup> Elizabeth Grosz, “Drucilla Cornell, Identity, and the ‘Evolution’ of Politics”, en *Time Travels: Feminism, Nature and Power*, Ed. Durham, 2005, p. 85-88, disponible en [http://catalogue.nla.gov.au/Record/3408609?lookfor=author:"Grosz,%20E.%20A.%20\(Elizabeth%20Anne\)%201952-"&offset=8&max=13](http://catalogue.nla.gov.au/Record/3408609?lookfor=author:). Citado el 12.08.2010.

disipación de patrones y hábitos en la cara de un futuro abierto<sup>107</sup>”. Manteniendo en mente la temporalidad de la identidad allana el camino para comprender la identidad como algo cambiante y que fluye en lugar de ser sólido, y como los muertos son póstumamente sujetos a una variedad de diferentes categorías de las que pudieron haber escogido en vida.

### 3.3.1 Identidad Criminal

Encontramos muchos estratos de violencia en la serie *The Morgue* de Andrés Serrano. En “Acuchillado a muerte, I” (*Knifed to Death, I*) (**fig. 61**), apreciamos la palma de una mano suspendida en la que cada punta de los dedos fue descuidadamente manchada con tinta negra. “Acuchillado a muerte, II” (*Knifed to Death, II*) (**fig. 62**) ofrece una vista de la otra mano posicionada más elegantemente, con el dedo anular doblado de manera gentil hacia la misma dirección del pulgar. Los títulos de las obras le dicen al espectador que el fallecido es una víctima de la violencia. Los cortes profundos en el brazo, de las que la sangre parece todavía fluir, visualmente reitera la información del título. Mientras que el cuerpo al que estas manos están aparentemente conectadas, y cualquier otro detalle de la apariencia del individuo, son excluidas de la vista, sin embargo una identificación ya ha tomado lugar en el encuadre. Las manchas de tinta en los dedos indican que el registro de las huellas dactilares fue realizado por la policía. Esta “identificación” esencializa al individuo en términos de la manera de la muerte, codificando al fallecido como sospechoso en el crimen del cuál el o ella es la fatalidad. La producción de una identidad criminal es exagerada por la connotación ambiental de la morgue. Existen, en gran medida, diferentes tipos de morgues: aquellas asociadas con hospitales y sus departamentos de patología (a donde los cuerpos que resultan de muertes no sospechosas serán enviados para autopsias médicas), y aquellas asociadas con la ciudad o estado (a las que será enviado cualquier cuerpo que requiera de una autopsia forense<sup>108</sup>).

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Las muertes que son consideradas sospechosas son las que ocurren dentro de veinticuatro horas de haber sido admitido a un hospital, por ejemplo, sobredosis por narcóticos, accidentes (como ahogamiento, incendios, o accidentes automovilísticos), muertes violentas, suicidios o suicidios sospechosos, o cualquier otro accidente cuya causa sea inesclarecida.



**Figura 61.** Andres Serrano, *The Morgue (Knifed - to Death, I)*, Cibachrome, 1992.



**Figura 62.** Andres Serrano, *The Morgue (Knifed - to Death, II)*, Cibachrome, 1992.

Citado el 12.08.2010. Disponibles en <http://www.art-website.com/modules/art/data/entremundos/entremundosII/andresserrano/andresserrano.htm>

A primera vista, la gama de cuerpos representados en *The Morgue* parece reflejar el poder indiscriminado de la muerte para golpear un amplio rango de la sociedad. Serrano parece no haber escogido los sujetos, al fotografiar la amplia gama de humanidad que entró en la morgue durante un periodo de tres meses (de acuerdo con Robert Hobbs, Serrano fotografió al 95% de ellos<sup>109</sup>). De hecho, es un grupo específico, cubierto por un marco epistemológico que hace que el análisis forense sea necesario. “Si los títulos de las fotografías y las condiciones traumáticas de los cuerpos son una indicación acertada, el tipo de morgue en la que Serrano trabajó es claramente forense<sup>110</sup>”. Todas las muertes recaen en la categoría de “sospechosas”, tales como (por ejemplo): el tríptico de *Rat Poison Suicide*, en adición a *Multiple Stabbing, Hacked to Death, Burnt to Death, Death by Asphyxiation, Death by Drowning, Gun Murder, Death by Fire, Sleeping Pill Overdose, John Doe, Baby II*, y *Homicide Satabbing*.

Las piezas que integran *The Morgue* han sido interpretadas como una suerte de proeza artística al encontrar belleza en lo macabro, más que el involucramiento material y las complicaciones logísticas del reservado compromiso con este espacio altamente restringido. Serrano sitúa los cadáveres como retratos sin rostros, esto es, una variación paradójica del género que emite información substancial en lo que concierne a la

<sup>109</sup> Robert Hobbs, *Andres Serrano: Works 1983-1993*, p. 42-43.

<sup>110</sup> Andrea D. Fitzpatrick, *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity*; traducción de Elizabeth Rangel, University of Ottawa, p. 31-40. Disponible en [journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72](http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72). Citado el 12.08.2010.

morfología de los cuerpos, todo lo anterior sin revelar las identidades personales asociadas a ellos. “Es la aparente desindividualización de los cuerpos en *The Morgue* la que ha sido solicitada con el objetivo de descartar el posible cargo en caso de que esta serie fotográfica sea considerada como explotadora<sup>111</sup>”. Esto se expresa por Susan Douglas en su defensa del trabajo de Serrano: “La practica de Serrano es, fundamentalmente, admisible, una estatización de la muerte<sup>112</sup>”.

En opinión de Andrea D. Fitzpatrick, resalta que Douglas falla al tomar en cuenta la realidad de los cuerpos en *The Morgue* y favorece una exploración del discurso visual: “La práctica de Serrano debe ser conocida, después de todo, tanto como por la producción como por la es(t)imulación y seducciones del posmodernismo<sup>113</sup>”. Los cadáveres en la obra de Serrano no son, desde luego, utilería de cine o maniquís sino cuerpos verdaderos, y mientras precisamente es aquí donde se origina el aura transgresiva de su obra, también causa sus problemas éticos. Los muertos no son, en palabras de Douglas, “meramente textos”, pero los restos físicos de aquellos cuya subjetividad continua siendo representada por piezas artísticas<sup>114</sup>. El enfoque sobre los rostros y las partes corporales de individuos reales (esto es, no ficticios) indica una corriente en la práctica fotográfica contemporánea. Esta práctica es diferente de las obras construidas o fabricadas de sus colegas norteamericanos (Sherman y Laurie Simmons, por ejemplo).

Aunque la estética de la fragmentación ha sido un paradigma común para la fotografía desde el Surrealismo, en la obra de Serrano “el cuerpo fragmentado<sup>115</sup>” compromete un paradigma social, politizado de dolorosos estados específicos de la era posmoderna: “abyección, la crisis del SIDA, la violencia homofóbica, protestas feministas y antirracistas, el cuestionamiento de categorías normativas de identidad<sup>116</sup>”. En este aspecto la obra de Serrano puede ser comparada con la de otros fotógrafos de su

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*

<sup>112</sup> Susan Douglas, “In Camera, Andres Serrano”, en *Parachute* 78 (Abril/Mayo/Junio), 1995, p. 12-17. Disponible en [http://www.cscsarchive.org:8081/MediaArchive/Library.nsf/\(docid\)/8C50AE55E967725565256CB00025B936?OpenDocument&StartKey=Parachute&count=50](http://www.cscsarchive.org:8081/MediaArchive/Library.nsf/(docid)/8C50AE55E967725565256CB00025B936?OpenDocument&StartKey=Parachute&count=50)

<sup>113</sup> *Ibíd.*

<sup>114</sup> *Ibíd.*

<sup>115</sup> Es el encuadramiento en la obra de Serrano lo que causa el efecto de mutilación, que fuerza al cuerpo a ser visto en partes. En *The Morgue* son, en pocas excepciones, propiamente desmembrados, sólo parecen serlo debido precisamente a su estética de fragmentación.

<sup>116</sup> Andrea D. Fitzpatrick, *op. cit.*, [journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72](http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72). Citado el 12.08.2010.

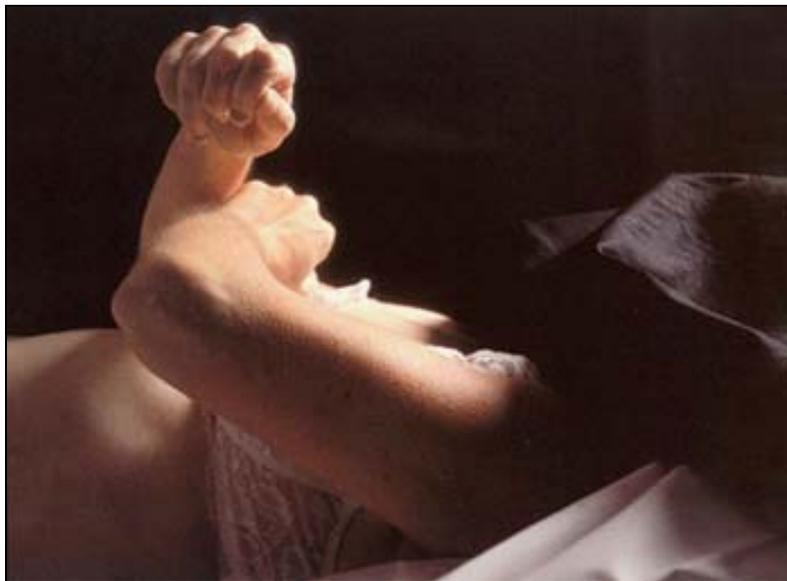
generación, a saber, Nan Goldin, David Wojnarowicz, y AA Bronson, quienes han representado muertes relacionadas con el SIDA en un estilo ostensiblemente resuelto relacionado con el de Serrano.

En palabras de la curadora Wendy Steiner, “el argumento formal” ha, en mucho de los contextos, justificado las obras para que en un futuro no exista una indagación sobre las implicaciones de sus revelaciones visuales. Gran parte del interés en la obra de Serrano reside en su exitosa demostración de la correspondencia entre la pintura y la aspiración postmoderna de la fotografía basada en la historia del arte. Serrano lo consigue en parte con la exploración del potencial visual de las superficies de la piel. “Lo que es más, la habilidad técnica con la que Serrano captura esos registros de tomas muy cerradas no es una proeza de alteración digital, sino de su destreza al manejar un medio analógico<sup>117</sup>”. La depurada técnica de Serrano se despliega en su mayor expresión por medio del proceso de impresión en Cibachrome, el cual es conocido por reproducir en gran formato transparencias fotográficas de 4x5 pulgadas con infinito detalle y suntuosidad de color. La estética de Serrano en estas obras, y en todas las otras imágenes que integran la serie *The Morgue*, es remarcable no sólo por la amplia gama de colores y la sutil variación tonal, de la misma manera se encuentra presenten en ella muchas referencias del Renacimiento Italiano (Mantegna, por ejemplo) o al Barroco temprano (Caravaggio, en particular). Estas referencias pueden apreciarse en las extremidades de los cuerpos, el juego de *claroscuro* o *tenebrismo* que enmarca la piel, la manipulación de las bolsas y sabanas utilizadas en la almacenaje de los cadáveres para lograr vagamente el efecto de las telas empleadas en composiciones reminiscentes de la pintura renacentista, y el glorioso “heroísmo” forjado por la escala a gran formato de las piezas. Debemos tener presente que la mediación de Serrano en el potencial expresivo de cuerpos traumatizados y superficies de piel humana, captadas desde ángulos extremadamente cerrados u oblicuos, no pueden ser leídas simplemente como testimonio de una desenfrenada libertad artística. A pesar de las muchas cualidades estéticas que emergen de *The Morgue*, las elecciones de composición (especialmente la supresión de los rostros) deben ser también entendidas como una necesidad derivada por el temor de legalidad profesional (si no en el caso de Serrano, entonces por parte del patólogo que le permitió acceder a la morgue, cuya ubicación nunca ha sido revelada).

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

Debido a que la cara está totalmente cubierta en “Suicidio con veneno para ratas, I” (*Rat Poison Suicide, I*) (**fig. 63**) es una de las obras que da pie a una crítica por el hecho de que Serrano protegió la identidad de la mujer: “Encontrada en el congelador ya con el *rigor mortis*, se le presenta con la cabeza cubierta para proteger su identidad y sus brazos levantados en el aire<sup>118</sup>”. A causa de la manera en que Serrano fragmenta la figura y titula la pieza como una versión coloquial de la causa de la muerte, las múltiples cualidades de la identidad de la mujer y su historia son reducidas a la información transmitida por el título, una clave de toxicidad. Con los brazos levantados rígidamente, y los puños apretados como si tratara de atajar o protegerse de golpes, la posición del cuerpo es enfatizada por la dramática luz de una fuente oculta detrás de la cabeza, la cual está cubierta por una tela y oscurecida por la sombra.



**Figura 63.** Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison Suicide, I)*, Cibachrome, 1992.

Citado el 12.09.2010. Disponible en <http://www.groningermuseum.nl/index.php?id=1439&lan=Engels>

“Suicidio con veneno para ratas, II” (*Rat Poison Suicide, II*) (**fig. 64**) es una toma horizontal muy cerrada del pie de la mujer, cortada de la punta de los dedos hasta el tobillo. Este miembro corporal, descansando sobre una bolsa abierta un tanto salpicada de fluidos, hace recordar al espectador el contexto de la morgue. En la parte superior del pie se encuentra una herida profunda que no sangra, pero permanece extendidamente abierta. El centro en *Rat Poison, II* es menos el pie que la misma herida, que constituye

<sup>118</sup> Robert Hobbs, *op. cit.*, p. 42-43.

en sí el punto focal de la imagen; la piel simplemente ofrece un lienzo para su aspecto. De manera semejante a las heridas ensangrentadas en *Knifed to Death, I* y *Knifed to Death, II*, Serrano confiere prominencia al profundo corte que marca al pie de manera ambivalente, como una especie de herida causada por un estigma. La ubicación del corte y el interés de Serrano aluden a las heridas icónicas de Cristo tras la crucifixión, frecuentemente visibles en la historia de la pintura Occidental. Por otra parte, la fijación ocular de Serrano en el pie del cadáver, hace recordar la perspectiva en escorzo utilizada por Andrea Mantenga en *Lamentación del Cristo muerto*, 1446 (**fig. 65**), que también probablemente inspiró el ángulo de toma en la composición de “Homicidio por apuñalamiento” (*Homicide Stabbing*) (**fig. 66**). “Talvez la resonancia icónica de las heridas del cuerpo sagrado del *Cristo* perduren, pero en *Rat Poison Suicide, II*, cuando tomamos en consideración el sexo aparente del cadáver (y la aparente causa de la muerte), emerge un significado menos reverencial y más injurioso<sup>119</sup>”.



**Figura 64.** Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison Suicide, II)*, Cibachrome, 1992.

Citado el 12.09.2010. Disponible en [http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=74183&wid=425109649&page=6](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=74183&wid=425109649&page=6)

<sup>119</sup> Andrea D. Fitzpatrick, *op. cit.*, [journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72](http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72). Citado el 12.08.2010.



**Figura 65.** Andrea Mantegna, *Lamentación del Cristo muerto*, *Tempera sobre tela*, 1466.

Citado el 12.09.2010. Disponible en <http://unmagazineenladespensa.blogspot.com/2010/01/renacimiento.html>



**Figura 66.** Andres Serrano, *The Morgue (Homicide Stabbing)*, *Cibachrome*, 1992.

Citado el 12.09.2010. Disponible en <http://prodigiosdelafotografiaccontemporanea.blogspot.com/2006/12/12-andrs-serrano-estados-unidos-1950.html>

### 3.3.2 Subjetividad en la (des)composición

Andrea D. Fitzpatrick señala que Serrano contiene las críticas por la manera en que cubrió la cabeza de los cadáveres al ocultar sus identidades aparentes (como si la cara fuera el lugar de la identidad). “Desconocida, asesinada por la policía” (*Jane Doe, Killed by Police*) (**fig. 67**) es la “remarcable excepción” ya que muestra completamente el rostro. Esta obra es un *close-up* de encuadre horizontal de la cara de una mujer, donde muchos rasgos distintivos de su semblante son expuestos, más notablemente su avanzado estado de descomposición. El historiador y teórico de arte Daniel Arasse se ha referido a esta obra como un “retrato,” un término irónico para una figura con un nombre que no significa otra cosa más que el hecho de su anonimato<sup>120</sup>. Arasse se refiere, desde luego, a la idea de que al momento de exponer su rostro, su identidad se hace visible. Tal vez Serrano sintió que podía mostrar los rasgos faciales de *Jane Doe*<sup>121</sup> porque, en esa fase de descomposición, su piel descarapelada es sólo una superficie sin conexión con la “profundidad” de su identidad. La piel policromada y decadente de *Jane Doe*, provoca el rechazo del espectador, ofrece una superficie repelente que alude a una intrínseca corrupción. Su piel existe como una máscara mortuoria y, como tal, surge una significación siniestra que crea un emblema de decadencia patológica.



**Figura 67.** Andres Serrano, *The Morgue (Jane Doe, Killed by Police)*, Cibachrome, 1992.

Citado el 12.09.2010. Disponible en <http://lamuertellegasiempre.blogspot.com/2008/01/out-andrs-serrano.html>

<sup>120</sup> Daniel Arasse, Andres Serrano: *The Morgue*, en: <http://www.cielvariable.ca/archives/en/component/content/article/1527-daniel-arasse-andres-serrano-the-morgue.html>. Citado el 15.09.2010.

<sup>121</sup> Término empleado como un nombre en procedimientos legales para designar a una mujer desconocida o no identificada.

Uno de los aspectos más concluyentes de *Jane Doe, Killed by Police* es los ojos “invisibles” y su hundimiento dentro de la cavidad ocular. De entre todas las obras de *The Morgue, Jane Doe, Killed by Police* es de las pocas piezas en donde los ojos de los cadáveres son visibles, sugiriendo la atracción de Serrano hacia esta particular instancia de invidencia.

En su discurso de un modelo de intersubjetividad en el cual la visión es matizada por el contacto, Jacques Derrida sugiere los tipos divergentes de contacto que pueden ocurrir entre dos sujetos: “Si deux regards viennent au contact, l’un de l’autre, on se demandera toujours s’ils se caressent ou s’ils se donnent un coup, et où serait la différence<sup>122</sup>”. En sus afirmaciones éticas y fenomenológicas, Derrida sugiere los diferentes tipos de contactos –agravante o gentil- que son posibles entre dos sujetos (aquí, el fotógrafo y su sujeto), y el alcance en el que el acercamiento de Serrano es unilateral y a manera de monólogo en lugar de ser un diálogo. La visualidad que sustenta el paradigma artístico de Serrano está infundida por la proximidad, pero de un ejemplo agravante, sin ningún sentido de reciprocidad, asegura Andrea D. Fitzpatrick. El ciclo violento es de esta manera completado por el fotógrafo, cuya precisión del punto focal hace eco en la herida de bala en el cráneo: el orificio ensangrentado por el cual la identidad anterior de la mujer es transgredida.

Las representaciones de Serrano indican un aspecto donde se desvirtúa la supuesta superación de tabúes en el seno de una sociedad que se regocija en amarillismo y perversiones. El lenguaje lacónico del que se valió para producir esta serie, al igual que la asepsia clínica de los títulos, conforman alegorías de una muerte en la mayoría de los casos prematura y violenta. “Serrano se abstiene de juicios en su intento de encontrar <<lo normal en lo extraño>>, mientras que juega con los ideales visuales de belleza y moral, pero también con la morbosa curiosidad de su observadores<sup>123</sup>”.

---

<sup>122</sup> Derrida Jacques, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, 2000, p. 12. Disponible en [http://books.google.com.mx/books?id=HhWRuBFw-bIC&printsec=frontcover&dq=Derrida+Jacques+Le+toucher&source=bl&ots=rfXabLU1DY&sig=PdSxs1sTAm3\\_LG-8c9oHYO2L8cQ&hl=es&ei=KAuLTM6LHYL0swPkroCrBA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=6&ved=0CDQQ6AEwBQ#v=onepage&q=Derrida%20Jacques%20Le%20toucher&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=HhWRuBFw-bIC&printsec=frontcover&dq=Derrida+Jacques+Le+toucher&source=bl&ots=rfXabLU1DY&sig=PdSxs1sTAm3_LG-8c9oHYO2L8cQ&hl=es&ei=KAuLTM6LHYL0swPkroCrBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CDQQ6AEwBQ#v=onepage&q=Derrida%20Jacques%20Le%20toucher&f=false). Citado el 18.09.2010.

<sup>123</sup> Astrid Wege, “Andres Serrano”, *Art at the Turn of the New Millenium*, Ed. Taschen, Italia, 1999, p. 459.

## Capítulo 4. PROPUESTA GRÁFICA: EL CUERPO *POST MORTEM* EN EL TEATRO ANATÓMICO CONTEMPORÁNEO.

### 4.1 Metodología y procesos de producción

En la presente investigación se aplicó el método de tipo cualitativo; se realizó consulta bibliográfica; observación de los fenómenos a tratar; producción de obra fotográfica en cuatro sesiones en salas de disección de la Facultad de Medicina de la UNAM, en el anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UMSNH y en dos hospitales de la ciudad de Morelia. Asimismo, se entrevistaron a los médicos y actores participantes en las fotografías. Posteriormente, se seleccionaron las imágenes que integran las cuatro series de la propuesta gráfica, realizando la edición digital con el software *Adobe Photoshop*.

Antes de comenzar la producción de la primera serie del proyecto titulada *Corpus Morietur* (2008), estuvo presente la cuestión de si las fotografías debían de ser de personas vivas que pretendieran estar muertas o realmente de personas sin vida. También prevaleció la duda de cuál sería el espacio o el contexto idóneo para las tomas. Lo anterior quedó resuelto con la ayuda de la Dra. Laura Castañeda, quien me sugirió trabajar en tales espacios y con quien también trabajé desde un comienzo en el posgrado las cuatro series que integran el discurso gráfico.

Debido al difícil acceso a los espacios destinados al manejo de cadáveres, en específico a los que me interesaba ingresar, en un primer intento no pude acceder a ninguno de ellos. Y Con la finalidad de resolver este inconveniente, que también supuso un inminente retraso en la producción de la obra que debí presentar a la brevedad para la clase de Fotografía digital de la Dra. Castañeda, recurrí como último recurso al Dr. Adan Lachino, quien me facilitó los registros fotográficos de una autopsia de una persona en una sala de patología de un hospital de Morelia, y con su autorización, hice una apropiación de las imágenes que conforman la serie.

La manera en que trabajé las fotografías fue utilizando *Adobe Photoshop*, por medio de layers, aproximadamente de diez a quince por imagen, partiendo de monotipos y otros soportes físicos que digitalicé.

La segunda serie *Theatrum Anatomicum* (2009) se desarrolló en dos espacios diferentes: en una sala de disección de la Facultad de Medicina de la UNAM y en el anfiteatro de la Facultad de Odontología de la UMSNH. Las fotos en este lugar fueron realizadas durante una exposición de anatomía. De hecho, desconocía que en esta

Facultad contarán con un anfiteatro. Para poder hacer las tomas, solicité permiso al médico residente encargado de la supervisión de la exposición.

Siguiendo la premisa de representar el cuerpo muerto en estos entornos, en específico en la Facultad de Medicina de la UNAM, primero tuve que solicitar una entrevista con el Coordinador de Enseñanza del Departamento de Anatomía y exponerle el proyecto de investigación, así como la finalidad de las fotografías que realizaría en el supuesto de que me permitieran el acceso a las salas. Cabe mencionar, que el Coordinador siempre se mostró accesible y atento a los planteamientos, accediendo a concedernos el permiso, previa entrega de una solicitud emitida por la Secretaria Académica del Posgrado en Artes Visuales, dirigida a la entonces Jefa del Departamento de Anatomía con atención a su persona.

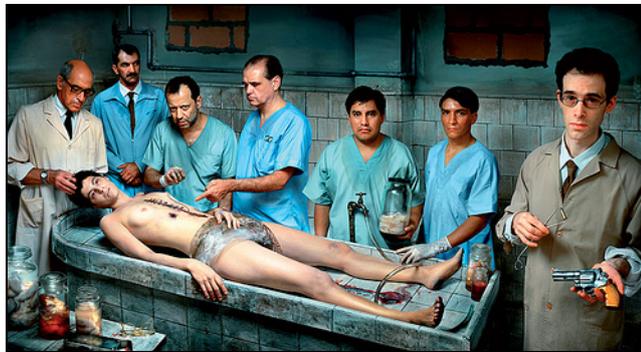
En fecha posterior, regresé al Departamento de Anatomía, entregué la solicitud al Coordinador y fijamos una fecha para la sesión, que se programó para el 26 de marzo de 2009 a las 13:00 hrs. Como requerimiento debí portar una bata dentro de las salas de disección. Ese día me presentarnos directamente con el Coordinador de enseñanza, quien se comunicó vía telefónica con el forense en turno que se encargó de conducirme a las salas. Sin embargo, antes de dirigirnos hacia allá, el Coordinador manifestó la única restricción: no fotografiar rostros ni genitales.

La sesión duró aproximadamente dos horas. El equipo utilizado fue una cámara reflex digital Nikon D60 con lente 18-55 mm, ISO 300 y 400, sin flash. La edición digital se basó en el fotomontaje y recorte de texturas para los fondos de las imágenes.

La primera parte de la tercera serie *Las lecciones de Anatomía* (2009) también se llevó a cabo en una de las salas de disección del Departamento de Anatomía de la UNAM y para tal efecto, debí solicitar nuevamente una entrevista con el Coordinador de Enseñanza. Le manifesté los resultados obtenidos en la sesión anterior, así como la intención de hacer otra sesión fotográfica, pero ahora durante alguna clase de anatomía. Aquí ya no fue necesario llevar otra solicitud, sólo que estaba vez el Coordinador me pidió entregarle el protocolo de investigación y las imágenes en un CD del *Theatrum Anatomicum*. Ese mismo día de la entrevista acordamos la fecha y la hora de la siguiente sesión, que se marcó para el 2 de octubre de 2009 a las 9:00 a.m.

El procedimiento fue igual, me presente el 2 de octubre en la oficina del Coordinador y éste se comunicó con un doctor, que fue quien esta vez me condujo a las salas de anatomía. Ya en la sala, lo primero que hice fue presentarme con el Doctor titular de la clase, se le planteó la temática y objetivos del proyecto, y en particular, la

metodología de la sesión fotográfica. Después con su autorización, comencé a observar las actividades de los estudiantes que trabajaban por equipos sobre un cuerpo respectivamente. Realicé muchos registros de los cuerpos y de la manipulación de los mismos (suturas, cortes, etc.). En seguida, pedimos al Doctor auxiliar de la clase, quien me pareció el más indicado para participar en los retratos –por razones de su vestimenta, la bata quirúrgica-, su colaboración para posar en las fotografías acompañado de varios alumnos. Antes de comenzar las composiciones que aparecerían en el encuadre, le mostramos al Doctor y también a los estudiantes las imágenes en las que nos basamos: *La lección de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt (pág. 54) y “Autopsia” de la serie *Sub realismo criollo*, 2005 de Marcos López (**fig. 68**).



**Figura 68.** Marcos López, “Autopsia” de la serie *Sub realismo criollo*, 2005.  
Citado el 31.10.2010. Disponible en [http://farm3.static.flickr.com/2733/4441595560\\_c9bf2fc809.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2733/4441595560_c9bf2fc809.jpg)

De acuerdo a estas obras, se dirigió a los personajes en el sentido de darles indicaciones de dónde deberían estar colocados, así como la pose que adoptarían, los gestos, las actitudes y la dirección de las miradas. Cabe señalar que en la primera parte de *Las Lecciones...* solamente dos de las fotografías son posadas y las restantes fueron tomadas de manera espontánea.

La producción de la segunda parte de *Las lecciones...* se realizó el 17 de noviembre de 2009 en el anfiteatro de la Facultad de Medicina y Ciencias Biológicas de la UMSNH, pero este proceso fue más complicado. Me interesó este espacio en particular debido a que soy originaria de Morelia y egresada de la Licenciatura en Artes Visuales de esa misma Universidad. Lo anterior presentó una ventaja al poder desplazarme con mayor facilidad a Morelia que en lugar de a otra ciudad.

La solicitud para acceder a tal espacio se redactó aproximadamente seis meses antes. Primero debí presentarme con el Coordinador del Laboratorio de Anatomía, quien a su vez me indicó que debía hablar con la entonces subdirectora de la Facultad. Una vez

pudiendo ver a la Subdirectora y exponerle el proyecto, me manifestó su aprobación para la sesión en el anfiteatro. Sin embargo, la persona que debería dar su consentimiento, de acuerdo a las palabras de la subdirectora, era el Coordinador de Anatomía. Cuando entregué la solicitud las especificaciones que se me informaron, el Coordinador del Laboratorio de Anatomía, señaló que los datos a quien estaba dirigida la solicitud eran incorrectos, así que no obtuve respuesta para poder trabajar en el espacio requerido y lo que prosiguió fue volver a redactar la solicitud. En resumen, me llevó varios meses poder acceder al anfiteatro debido a que el Coordinador me decía cada vez que le presentaba el documento, que no estaba dirigido a la persona indicada, fue necesario modificarlo cada vez en base a sus observaciones, por esta razón tuvimos que rehacer el documento como en cuatro ocasiones diferentes. Por lo anterior, expreso mi agradecimiento a Servicios Escolares del Posgrado en Artes Visuales de la UNAM por haberme ayudado en la elaboración de todas las solicitudes.

La última que le entregué al Coordinador del Laboratorio de Anatomía, fue la que finalmente me recibió y gracias a eso pudimos marcar una fecha para la sesión de foto. Anteriormente, ya le había expuesto el proyecto y de nuevo durante esa ocasión, le manifesté los puntos básicos del protocolo, los objetivos del mismo y la metodología que se emplearía para la realización de las tomas. Asimismo, le mostré varias de las fotografías que tomé en el Departamento de Anatomía de la UNAM, pero el Coordinador mostró muy poco interés en nuestros planteamientos. No obstante, lo remarcable fue que acordamos finalmente la fecha de la sesión para el 17 de noviembre de 2009 a las 11:00 a.m.

La larga espera terminó, sin embargo al llegar al anfiteatro, el Coordinador me comunicó otro inconveniente: no había un instructor de anatomía que pudiera supervisar en el interior, lo que prácticamente se traducía en que no podría realizar la sesión. Esto era algo grave, estaban ya todos los participantes afuera del anfiteatro en espera para comenzar a trabajar. Lo importante aquí y previendo que la mecánica no estaba fluyendo como hubiera querido desde un comienzo, contactamos meses antes con Ariadne Rangel, una estudiante de medicina del cuarto año de la Licenciatura en dicha Facultad, quien me apoyó en lo referente al *casting* en la Facultad y la logística en Morelia. Inmediatamente, Ariadne se comunicó por celular con otro de los estudiantes que aun no había confirmado su participación y que interpretaría al personaje central de la segunda parte de *Las lecciones...*, por fortuna le dijo que sí estaría con nosotros en la sesión, y también era precisamente instructor de anatomía. Gracias a esto pudimos agilizar el proceso y sacar

adelante el trabajo. Lo objetable del asunto, fue que al entrar al anfiteatro me percaté de que al menos otros dos instructores se encontraban ahí.

El ambiente en el anfiteatro al comienzo fue muy restrictivo, Ariadne tuvo que ir a comprar al depósito de insumos de la Facultad gorros y guantes de latex, de acuerdo con las indicaciones del anatomista para poder llevar a cabo la sesión. De hecho, ya había usado filipina en la sesión anterior de *Theatrum Anatomicum*, y por la misma razón del carácter restrictivo del espacio en esta Facultad, decidí portar esa vestimenta, incluso con el gorro de cirujano para prevenir cualquier otro tipo de imprevisto.

La metodología empleada en la sesión fue parecida a la primera parte de *Las lecciones...*, planteamos el proyecto a los participantes, les mostramos unos bocetos en los que nos basamos para realizar los retratos, asignándoles un rol a cada quien. El equipo utilizado fue una cámara reflex digital Nikon D60, lente de 18-55 mm, ISO 200 y flash.

A medida que trabajamos las poses e interactué con los estudiantes y el anatomista, fui ganando confianza, al grado de que pudimos hacer las siguientes fotografías sin que llevaran puestos los gorros y los guantes, accesorios que no estaban resultando para la composición. En lo sucesivo, estuve interactuando y hablando más con los personajes para tratar de relajar la tensión y con esto lograr que ellos mostraran otros semblantes, de ahí que algunas fotos los muestran con gestos sonrientes como en una actitud lúdica y menos solemne, que es lo que en general capté en la clase de Anatomía a la que asistí en la Facultad de Medicina de la UNAM. La diferencia fue que no estábamos propiamente en la didáctica de una clase y ellos, por lo que me comentaron, nunca habían participado en una sesión de retrato grupal donde alguien les estuviera dirigiendo. Al final, las fotos resultaron dentro de lo previsto y pasamos dos horas agradables, que fue el tiempo que duró la sesión. A los participantes les gustó la dinámica, expresándome que nadie antes les había pedido posar para unas fotos como las del proyecto. Aspecto que en lo personal compensó el haber tenido que pasar por los circunstancias e inconvenientes anteriores.

La selección definitiva de las fotografías que integran las series de la propuesta gráfica es de mi autoría. No obstante, la Dra. Laura Castañeda siempre revisó todas las imágenes que registré en cada una de las sesiones. La edición digital la trabajé tanto en casa como en el Taller de Experimentación Plástica. De igual forma, la dinámica en la clase de Taller me aportó varios aspectos que contribuyeron a resolver el tratamiento de la imagen. Tuvimos sesiones grupales donde discutimos y analizamos diferentes textos

relacionados a la temática de nuestros proyectos de investigación, que nos fueron dados por la Dra. Castañeda. Por otra parte, en las sesiones regulares, cada uno de los compañeros mostraba en clase los avances de su proyecto, exponiendo su planteamiento e intencionalidad al aplicar determinados recursos expresivos a la imagen, a continuación la profesora vertía su opinión, dándonos alternativas que nos ayudaron a mejorar el trabajo en el aspecto técnico y compositivo. En la mayoría de las sesiones en el taller vertimos ideas, comentarios y sugerencias sobre nuestro propio trabajo así como sobre el de los demás. Este punto, considero fue uno de los aspectos más relevantes para encontrar una solución lo más cercana posible a las ideas relacionadas con mis fotos. Asimismo, siempre pudimos consultar de manera individual sobre los avances de nuestros proyectos y de esta manera se supervisaba el desarrollo de la edición digital en el Taller.

En la última serie de la producción, casi desde el comienzo de *Las lecciones...*, tuve la inquietud de plasmar un discurso narrativo que incluyera el desarrollo de una trama. Me gustaría comentar que la idea original de *Sanatorium. Terapia musical para padecimientos espirituales*, surgió en un momento de gran tensión y estrés, y quizá el resultado fue como la catarsis ante tal situación. Lo cual de alguna manera fue también lo que me motivó para sacar a delante este nuevo trabajo, que en mi opinión es al que se le invirtió más en la producción y postproducción por las características del concepto.

La idea para *Sanatorium* la comenté en primera instancia con mi tutor el Mtro. Alejandro Pérez Cruz. Le pareció un planteamiento interesante y que de alguna manera vendría a darle un aire renovado al trabajo que venía realizando. El planteamiento general fue el de montar una cena en una sala de disección con dos personajes (una doctora y un cirujano) que compartieran un lazo afectivo (amoroso). El segundo acto comprendería el brindis y en el tercero los personajes bailarían en la sala. Con la finalidad de concretar un *story board* que daría forma a la historia, el Mtro. Pérez Cruz me sugirió ver la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) dirigida por Peter Greenaway. Durante esa misma tutoría decidimos el vestuario de los personajes y el lugar propicio para la sesión. La intención inicial fue la de trabajar nuevamente en el anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UMSNH, debido a que ya conocíamos a los participantes de la sesión anterior y el anatomista se adecuaba a las características del personaje del cirujano que se buscaba para *Sanatorium*. Sin embargo, descarté el lugar debido a las dificultades que conllevaría acceder otra vez, y por lo restrictivo del lugar, supuse que no se nos permitiría colocar utilería ni tener algún margen para manipular objetos en el interior. Estos aspectos

los comenté con mi tutor y le propuse un nuevo espacio que siendo diferente siguiera en la línea del contexto médico: un quirófano en un hospital.

En general, los procesos requirieron de mucho tiempo, desde su planeación hasta el hecho de poder concretar el acceso a los espacios en las instituciones; poder reunir a todo el elenco en fechas y horas determinadas, el tiempo limitado de cada sesión, así como diseñar el maquillaje y el vestuario en el caso de *Sanatorium*.

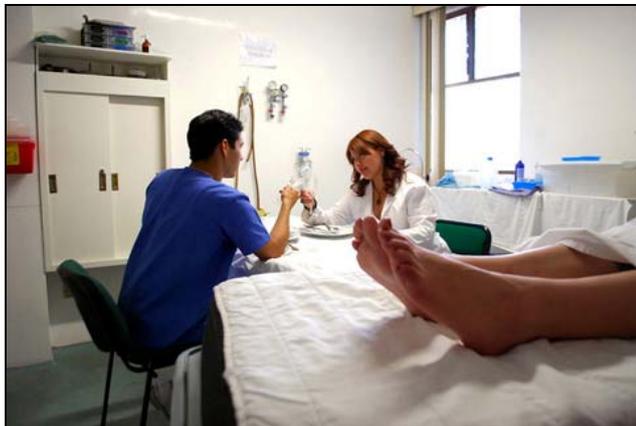
Como primer paso para tener acceso a un quirófano o a un lugar semejante, acudí al Dr. Adan Lachino, y a través de él pudimos contactar al Director del Hospital Acueducto de Morelia. Previamente ya se le había manifestado el sentido y carácter del proyecto. El Director nos brindó las facilidades para ocupar un espacio del Hospital y efectuar la secuencia previa, que sirvió como referente para las fotografías definitivas de *Sanatorium*. Este primer ensayo lo realizamos en una sala de endoscopía. Ariadne Rangel se encargó de invitar a las personas que representaron a los personajes. En un principio se planteó que fuera el mismo anatomista de *Las Lecciones...* el encargado de representar al cirujano, sin embargo, por diversas cuestiones no pudo ayudarnos en el ensayo; la modelo que interpretaría el rol del cuerpo muerto en la sala y Ariadne, por sugerencia personal, interpretaría a la Doctora en la secuencia. Todos ellos también estudiantes de la Licenciatura en Medicina y Psicología.

La sesión se realizó en el Hospital Acueducto el 27 de febrero de 2010 a las 16:00 hrs., se trabajó con unos bocetos que nos sirvieron a manera de *Story board*. Coloqué utilería dentro de la sala de endoscopía semejante a la que se recrearía en las fotografías definitivas. Ensayamos las poses, gestos y actitudes antes de cada toma, incluso cuando no se ajustaban a lo requerido, fue necesario parar y volver a dar las indicaciones, ensayar y repetirla hasta obtener un registro aceptable. Aquí presento algunas fotografías de ese esbozo (**figs. 69-71**). El equipo que utilizamos fue una cámara réflex digital Nikon D60, lente 18-55 mm, ISO 200 y 500, sin flash.

Mostré las fotografías de la sesión durante la clase y al mismo tiempo fuimos afinando detalles para la próxima sesión. Por sugerencia de algunos de mis compañeros, decidí quitar varios actos de la representación y cambiar el personaje de la doctora por el de una enfermera.



**Figura 69.** Elizabeth Rangel Hernández, Sin título no. 1, 2010. Fotografía digital,



**Figura 70.** Elizabeth Rangel Hernández, Sin título no. 2, 2010. Fotografía digital,



**Figura 71.** Elizabeth Rangel Hernández, Sin título no. 3, 2010. Fotografía digital.

El acceso al quirófano se obtuvo gracias a la ayuda de la Dra. Martha E. Rangel y el Dr. José Solórzano, a quien previamente también le presentamos el proyecto, enfatizando el sentido y enfoque artístico de las fotografías. En lo sucesivo, el Dr. Solórzano amablemente le expuso al Director del Hospital Clínica Universidad de Morelia el proyecto, y la posibilidad de que me facilitaran las instalaciones de un quirófano para efectuar la sesión fotográfica. El Dr. Solórzano me indicó el día -a comienzos del marzo de 2010- que debí entrevistarme con el Director del Hospital. Ya con previa autorización, regresé al Hospital cámara en mano para tomar unas fotos del área del quirófano, que me sirvieron de apoyo para estudiar el espacio en lo referente a la iluminación y en la colocación de la utilería.

Nuevamente, regresé al Hospital para solicitar la fecha para la sesión de *Sanatorium*. En lo sucesivo todas las solicitudes las entregué personalmente a la administradora del Hospital, acordando la fecha del 17 de Abril de 2010 a las 15:30 p.m. Cabe mencionar que la primera fecha propuesta se había marcado una semana antes, pero debimos cambiarla ya que el quirófano se ocupó de improviso.

Un día antes de la sesión, surgió un gran inconveniente, el estudiante de medicina que representaría al cirujano canceló su participación. De acuerdo a lo que nos informó, le asignaron guardia en el ISSTE en el turno vespertino y no podría ausentarse. En la búsqueda de última hora para conseguir un nuevo actor, me dirigí a la Escuela de Bellas Artes de la UMSNH, y lo encontré en la Licenciatura de Danza.

Con una duración de casi cuatro horas, que me llevó desde la colocación de la utilería, la camilla con la modelo en el rol del cadáver, la disposición de las lámparas del quirófano y unas pruebas para medir la luz.

Señalaré que Cristian Bucio, el bailarín que interpretó al cirujano, como no había ensayado previamente con nosotros, las indicaciones le fueron dadas antes de hacer las tomas en base a las fotografías de la sesión en la sala de endoscopía, que fue el *Story Board* en la construcción de la secuencia definitiva de *Sanatorium*. Diana G. Maldonado, nos ayudó en la obturación, respetando siempre la idea propuesta en las imágenes que empleamos como referentes y los señalamientos relativos al encuadre, distancia focal y ángulo de toma. El equipo utilizado fue una cámara Canon EOS 50D, lente 16-35 mm, flash electrónico, ISO 100.

Otro aspecto significativo es el hecho de que para la secuencia de la “danza”, Cristian nos guió en las cuestiones de los pasos y como resulta difícil bailar en abstracto apenas imaginando la música, pusimos en la *lap top* la pieza que, en parte, inspiró la

serie: *In der Palästra* (instrumental) del grupo Alemán Sopor Aeternus & The Ensemble Of Shadows. De igual manera, es de resaltar el esfuerzo de nuestra modelo Daniela de Alba que resistió las tres horas de la sesión, con apenas unos pequeños intervalos de descanso, recostada en la camilla cubierta por las sábanas a pesar del calor por las lámparas de alógenos y de las de la mesa operatoria.

Previa selección de las imágenes que integran *Sanatorium*, experimentamos con diversos tratamientos en la edición digital. Básicamente los tratamientos estuvieron inspirados en la estética analógica de la cámara *Hipstamatic* tanto en color como en blanco y negro; se buscó igualmente lograr efectos de colores deslavados, pero ninguna de estas opciones, a mi consideración hacía justicia a la serie, así que finalmente y en las sesiones en el taller, llegué a la decisión de trabajar el espacio con colores fríos y texturas en un estilo que recordara lo *vintage*.

#### **4.2 Corpus Morietur. Gore posmoderno**

*Nada que tuviese que ver con un corpus; sólo algunos cuerpos.*  
-Barthes

“Nada que importe les puede suceder a los muertos, y nada que les suceda puede importar”, escribe el novelista Michael Dibdin en su descripción del procedimiento de la autopsia realizado en dos cuerpos que él presencié como visitante de una lección de patología<sup>124</sup>. El tono irónico de Dibdin sugiere que, por el contrario, los muertos están expuestos a un gran número de manipulaciones por los vivos, lo que le produce al autor algún grado de malestar: “A lo largo de toda su terrible experiencia, ambos cuerpos irradiaban una pasividad total, una indiferencia masiva, como muñecos de peluche cuyas partes mutiladas y costuras descocidas no les causan angustia<sup>125</sup>”. En efecto, como teórica cultural Elisabeth Bronfen expone que los muertos, especialmente del sexo femenino, están seriamente en riesgo de violencia representacional en el arte y en la crítica. Esto se debe a la “ficcionalización” o estetización de la experiencia material de la muerte, y a la oclusión de detalles biográficos, que desindividualizan a los muertos<sup>126</sup>. La

---

<sup>124</sup> Michael Dibdin, *The Pathology Lesson*, Granta 39, (1992):97, disponible en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1884030/pdf/bmj00097-0071b.pdf>. Citado el 5.10.2010.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Elisabeth Bronfen, “Violence of Representation-Representation of violence,” en *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, 1992, p. 39-55. Disponible en: <http://books.google.com.mx>. Citado el 5.10.2010.

visión de Dibdin y Bronfen nos ayudan a introducir la primer obra visual que realicé para el proyecto de investigación, la serie de 2008 integrada por cuatro fotografías digitales de 8x10 pulgadas titulada *Corpus Morietur*<sup>127</sup>, la cual representa la necropsia realizada al cuerpo de una persona en la sala de patología de un hospital. Se trata de imágenes que encuadran en una estética de lo abyecto como definición de lo grotesco. En esta serie exploramos como la predisposición de los muertos a “soportar” la violencia que ocurre no sólo a un nivel material sino a un nivel discursivo y a través de la representación artística (involucrando imágenes, lenguaje, y los sistemas culturales a través de los cuales son entendidos). Esta violencia representacional constituye la producción póstuma de su subjetividad. Se enfatiza que el referente significativo en *Corpus Morietur* en la historia de la cultura visual no sólo son las tendencias románticas del arte de Gericault con una “cercana y no semejanza accidental de las celebradas naturalezas muertas de pedazos de cuerpos cercenados<sup>128</sup>”, sino también una derivación de representaciones médicas explícitamente ligadas con los cadáveres, la violencia como el imaginario más generalizado de la sociedad contemporánea y el cine *gore*. De igual manera, en este discurso fotográfico se puede constatar como el hombre padece el desgarramiento de la carne, que es interpretado como el fin del cuerpo y el último reducto del *yo*. Con la deriva iconográfica del retrato y la búsqueda del reconocimiento existencial se prescinde de los rostros, se escinde el *yo*. En segundo lugar, la reflexión acerca de ciertas poéticas artísticas contemporáneas (Marcel Lí. Antúnez, Jana Sterbak, Los Rinos) que trabajan con la carnalidad y fisicidad de lo humano. Lo anterior no como un fenómeno aislado sino que se erige como el eslabón más lógico y coherente de una progresiva toma de conciencia de lo corporal por parte del arte y del pensamiento, dando paso a la recuperación y exaltación de la materia. Encontramos así, finalmente, la síntesis que uniría las tendencias que hasta ahora parecían tan inconciliables. Y esta síntesis la encontramos a partir de la teoría de la *abyección*.

---

<sup>127</sup> Título basado en un fragmento de “Satabat Mater”, *Liturgia de las Horas*, Vol. IV, Apéndice V. *Quando corpus morietur, /fac, ut animae donetur/ paradisi gloria* (Cuando mi cuerpo muera/ deja que mi alma sea admitida/ en la gloria del Paraíso).

<sup>128</sup> Edward Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century*, New Jersey, 1997, p. 381.

Volviendo sobre el desgarramiento de la carne, a partir de lo cual se propone un acercamiento a la identidad fragmentada o mutilada<sup>129</sup> como la que observamos en las imágenes de la serie *Corpus Morietur*, caben ciertas consideraciones:

- En el cuerpo mutilado que compone la obra, no podemos dejar de evocar lo siniestro freudiano, esa inquietante extrañeza que para Lacan constituye el eje indispensable para el abordaje de la angustia como fenómeno observable.
- La presencia de marcos que delimitan el soporte fotográfico fueron colocados con la finalidad de remitir al espectador al imaginario lacaniano, el del estadio del espejo, algo que debiendo permanecer oculto, velado, inscripto en el campo del narcisismo como falta no obstante se ha manifestado, como aquellas imágenes que se diseminan y dispersan como una superficie de reflexión donde se inscribe el doble, que en última instancia no es sino una máscara del horror.
- El cuerpo en esta serie se hace carne, se desacraliza, se presenta como espasmo, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia indefinición, esto es, por la dispersión de su identidad. Es posible evocar aquí el episodio del sueño de Freud acerca de la inyección de Irma donde la descomposición imaginaria culmina con la confrontación de ese abismo de lo Real, de ese horror innominado y ejemplificado por la carne de la garganta de la boca que se abre. En el decir de Lacan, “esa carne que uno nunca ve, el fundamento de las cosas, el otro lado de la cabeza, del rostro, las glándulas secretorias, la carne de la que todo exuda, en el corazón mismo del misterio, la carne en cuanto sufrimiento, carece de forma, en cuanto su forma en sí misma es algo que provoca angustia”.

Las primeras interrogantes que surgieron antes de realizar la serie fueron dónde y cómo abordar el tema elegido, se trata de unas preguntas simples pero que apuntan hacia el problema que en realidad me motiva: la representación del cuerpo *post mortem*. La resolución fue definitiva e inmanente, así que el primer acercamiento para este trabajo fue una necropsia.

El interés por la temática de la muerte y la vulnerabilidad del cuerpo humano se remonta a ciertas experiencias acontecidas en la niñez -a las que nos remitiremos más adelante-, las cuales definieron mi interés por lo sobrenatural. Lo anterior me llevó tal vez

---

<sup>129</sup> Como en el caso de la serie *The morgue* (1992) de Andrés Serrano, en *Corpus Morietur* (2008), la elección de composición (en específico la supresión del rostro) debe ser también entendida como el resultado de una cuestión ética.

por mera curiosidad a descubrir el cine de terror y del género *gore* o *splatter*<sup>130</sup> (la variante más sangrienta del cine moderno). En ese tiempo puedo decir que no me gustaban del todo el cine de terror, sino que veía ese tipo de películas más bien porque me conducían a recrear experiencias shockeantes produciéndome una suerte de emoción cargada de adrenalina, y aunque al verlas sintiera una gran angustia y miedo, no me disuadían de seguir experimentando diferentes títulos del género. Las películas que me introdujeron en el cine *gore* fueron “El amanecer de los muertos”<sup>131</sup> (*Dawn of the dead*, 1978) de George A. Romero. La vi a principios de los noventa cuando tenía diez años y todavía quedaban pequeñas efervescencias del *rivaval* del *splatter* que había comenzado en la década anterior, y posteriormente, “La matanza de Texas” (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) dirigida por Tobe Hooper. Lo remarcable de esta película es el hecho de basarse, ante todo, en la atmósfera y la sugestión. Si se observan con detalle las imágenes se comprobará que prácticamente no hay un elemento *gore*: el talento de Hooper es tal que hace creer haber visto lo más horroroso sin verlo.

Considero que en esto radica la sensación que me desagradaba pero me emocionaba: sentir el miedo al ver los numerosos muertos vivos atrapando a una persona, no en una desenfrenada carrera sino acercándose despacio pero contundentes hacia su víctima y abalanzarse sobre ella para comérsela. Lo que me resultaba paradójico era el hecho de que algo muerto que por instancia debía estarlo, y sin embargo permaneciera “vivo”.

El miedo al contagio parece ser un buen tema a la hora de explotar el carácter amenazante de la alteridad, en el caso de los *zombies*, desde el filme de Romero hasta nuestros días, ser la cena de un *zombie* convierte a la víctima en un miembro más del insaciable grupo de no-muertos en busca de su nutritivo alimento: cerebros humanos. La licantrópía y el vampirismo son también buenos ejemplos de este terror al contagio, a la contaminación, a la hora de enfrentarnos a lo que no comprendemos y amenaza nuestra

---

<sup>130</sup> El diccionario define la palabra inglesa "gore" con la expresión "sangre espesa o cuajada", y el verbo "to gore" como "poner cuchillo o nesga a..." o también "herir con los colmillos". El cine *splatter* o *gore* es un tipo de película de terror que se centra en lo visceral y la violencia gráfica. Estas películas, mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, intentan demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación. El término "cine splatter" fue adoptado por George A. Romero para describir su película *Dawn of the Dead* [...]. Véase <http://dreamers.com/necrolibro/necro/gore.htm>. Citado el 18.09.2010.

<sup>131</sup> *Dawn of the dead* es la segunda en la serie de los muertos vivos de George A. Romero (después de *La noche de los muertos vivos* de 1968). *El amanecer de los muertos* recibió la aclamación crítica, debido, entre otras cosas, al subcontexto que implicaba el consumismo y materialismo norteamericanos. Su promoción muestra la frase "Cuando no quede sitio en el infierno, los muertos caminarán sobre la Tierra". Véase <http://dreamers.com/necrolibro/necro/gore.htm>. Citado el 18.09.2010.

propia naturaleza. En la película *Night of the Living Dead*, la alteridad se nos presenta como un virus impersonal e insaciable, una amenaza a nuestra interioridad ligada a la patética figura del corazón que palpita, siente y ama. El contacto con los voraces dientes de un *zombie* conlleva una suerte de despersonalización fractal, una pérdida de identidad en el limbo que separa la vida de la muerte. Epicuro ya lo había dicho “Cuando nosotros existimos la muerte no existe, cuando la muerte llega a nosotros no existimos”. Ahora reconozco y entiendo ese terror a la zombificación que sentía, en mayor medida cuando era niña, el terror a la zombificación es, más que terror a la muerte, pánico ante la desaparición de la identidad, sabernos habitados por las fuerzas impersonales, anónimas y objetivas de la muerte. Este pánico ante la pérdida de nuestra identidad, marca todo un ámbito de exclusiones y de la consiguiente demonización de la diferencia.

En este punto es necesario hacer una acotación, si bien muchas películas del género muestran la sangre como único reclamo, otras han usado el *gore* como vehículo de expresión artística, de crítica social<sup>132</sup>, de elemento terrorífico, o incluso como elemento principal de las más hilarantes comedias.

El componente *voyeurista* y morboso del ser humano ha encontrado un excelente medio de expresión y sublimación desde que el cine existe. Con él, la muerte y el sexo en todas sus variantes -tabúes sociales por antonomasia- se han hecho presentes, atrincherados en la enorme ventaja que les da el hacer del público un espectador pasivo, sin exponerlo frontalmente a ninguna de las dos situaciones.

Ahora bien, en el plano morfológico, como descripción del motivo fotográfico podemos señalar que las imágenes muestran una fase de la necropsia efectuada al cuerpo amortajado que yace cubierto con una sabana sobre la mesa de disección y, en diferentes encuadres y ángulos de toma, la oquedad resultante en la cavidad torácica de este procedimiento técnico que determinó la causa y forma de la muerte de la persona.

Las imágenes del discurso fotográfico se adentran más allá de una mera analogía entre la imagen y lo que captan los sentidos, es decir a través del tratamiento del color se

---

<sup>132</sup> Tras la instauración del cine *gore* en la década de los sesentas y después de que la fórmula original se desgastara, nuevos directores encontraron en el género un campo de cultivo para plasmar sus ideologías. La carnalesca violencia sin sentido sería sustituida por firmes cuestionamientos que encontraron en el lenguaje de la sangre el camino ideal para manifestar sus verdades al mundo. No es gratuito que en el emblemático año de 1968 un joven publicista llamado George Andrew Romero escogiera el terror más gráfico para presentar la devastadora *Noche de los Muertos Vivientes*, tantas veces leída como una crítica a la guerra sin sentido de Vietnam y la deshumanización de la nueva era. Véase <http://www.claqueta.es/articulos/el-cine-gore.html>. Citado el 20.09.2010.

pretendió traducirlo a olores y sensaciones así como exaltar la atmósfera de la composición y con la edición digital conferirles un carácter plástico y estético con el objetivo de que no se quedaran estrictamente en el plano literal de un registro ni en el plano visceral y de violencia gráfica propia del *splatter*, por el contrario asimilar la violencia representacional y sublimarla: lo estético de la violencia y la violencia de lo estético. Es decir, la estrategia de representación es no presentar el motivo en su literalidad, enfrentando una amenaza que se detiene en la pantalla-tamiz de la imagen, que ha sido o al menos intenta, desde mi punto de vista, ser exorcizada por la representación estética. Me basé en el color para contribuir a crear el espacio plástico de la representación. Se trabajaron alrededor de quince *layers* (con monotipos físicos escaneados) y *scratches* realizados en punta seca para conferir a las fotografías un carácter gestual, dinámico y una determinada fuerza expresiva. A nivel de tonalidades, encontramos en las imágenes una escala diversificada, desde gamas de azules, verdes, amarillos y magentas. Dado que los colores fríos son los predominantes en las composiciones, se produce una sensación de alejamiento del espectador, favoreciendo a la aparición de procesos de distanciamiento con respecto al motivo representado.

Bajo la influencia de Witkin al representar los restos mortales del motivo fotográfico en *Corpus Morietur* en la forma de una naturaleza muerta como un <<bodegón *post mortem*>>, no intento rechazar el cuerpo y la carne, ni por el contrario intento que sea percibido bajo la óptica de los impulsos convulsivos e irracionales. Con el tratamiento de la imagen se intentó subvertir su aspecto macabro, aspirando de alguna manera a sublimarlos y retirar su condición desagradable y ofensiva a la vista.

Sin duda, es evidente la influencia iconográfica en *Corpus Morietur* del cine *gore* en la mutilación y de una de las ramas que se desprenden del mismo: el estilo *mondo*<sup>133</sup>. Cabe mencionar que la supresión del rostro en la serie, se debe en parte a razones éticas y, en segunda instancia, por especificidad del encuadre. Debemos recordar que el espacio fotográfico es un espacio a tomar, una selección y sustracción que opera en bloque. Dicho de otra forma, “más allá de toda intención o de todo efecto de composición, el fotógrafo,

---

<sup>133</sup> El *mondo* nace como documental truculento, mostrando crímenes de guerra, autopsias y cosas similares en *Este perro mundo* (1961). Cuando, a finales de los 70, la sangre artificial está ya instaurada dentro del cine, se da el siguiente paso: sangre real y muertes verídicas. El “mondo” resurge, pero esta vez los documentos son en su mayoría recreaciones en un estudio, para comercializarlos como reales, o simplemente buscar una simulación lo más real posible. Véase <http://www.claqueta.es/articulos/el-cine-gore.html>. Citado el 22.09.2010.

de entrada, siempre corta, da un tajo, hiere lo visible. Cada vista, cada toma es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y excluye, rechaza, despoja el entorno [...]. Sin duda, toda la violencia (y de la depredación) del acto fotográfico procede en lo esencial de este gesto de *cut*<sup>134</sup>.

A su vez en lo fotográfico está presente el juego con lo grotesco del primer plano, con lo obscuro de la carne desgarrada; la cavidad torácica vacía después de que el médico patólogo arrancó de tajo todas las vísceras desde la lengua hasta los intestinos, con la diferencia de que no hay una secuencia de la muerte convertida en el climax del filme debido a que todas las imágenes son tomas al cuerpo *post mortem*. Esta obscenidad respondería al principio de crueldad de Clement Rosset:

“Cruor, de donde deriva crudelis (cruel), así como Crudus (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta<sup>135</sup>”.

De lo primero baste con anotar que en *Corpus Moriatur* se subvierte la estrategia de simulación al utilizar el cadáver real (no ficticio) como el objeto de estudio, lo que por principio cambia el estatuto del objeto representado: suspende su condición propiamente representacional y lo transforma en un acoso de lo “real” para el sujeto receptor.

En *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 2001), Hal Foster utilizó la noción lacaniana de <<lo Real>> para codificar una serie de preocupaciones comunes en el arte, especialmente americano, de los años noventa. Desde entonces el concepto se ha convertido en un término maestro de la crítica de arte -en ocasiones, un significante vacío- utilizado para analizar y examinar un tipo específico de arte que trabaja con el trauma, lo obscuro y la abyección<sup>136</sup>. En lo que sigue me gustaría sugerir que el arte que Foster observa como una <<llamada de lo Real>> y un intento de acercamiento a lo preedípico

---

<sup>134</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 141.

<sup>135</sup> Clement Rosset, *El principio de la crueldad*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1994.

<sup>136</sup> Miguel Á. Hernández-Navarro, “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, en *Revista de Occidente* nº 297, Febrero 2006. Disponible en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/6/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html>. Citado el 22.09.2010.

por medio del exceso, lo obscuro y la abyección, presenta tan sólo una cara de la moneda. Frente a la estrategia de lo excesivo, podemos encontrar un arte silente, oculto y desaparicionista; un arte que parece dejar de lado el componente visual, quitando, reduciendo, ocultando o haciendo desaparecer todo cuanto hay para ver. Frente al exceso-excedente del arte de las sobras -ése es en definitiva el sentido que en Kristeva entiende lo abyecto- nos encontramos con un arte de lo invisible, o de lo apenas visible donde el exceso se transforma en defecto y el <<ver demasiado>> en <<apenas ver nada>>.

La sociedad contemporánea malversa, en definitiva, el significado de morboso para aplicárselo a la muerte. Como acotación de esta corriente de pensamiento, la sola idea de la putrefacción de nuestro cuerpo parece inclinar la balanza hacia la incineración. Pero, aunque la sociedad contemporánea ahuyenta la muerte del ámbito familiar y cercano, sigue sintiendo un deleite casi enfermizo por observar aquella que nos es ajena. El espanto y el morbo han pasado a formar parte del espectáculo que nos regalan cada día los medios de comunicación. Por otra parte, la sociedad de consumo aprende rápido y surgen como por ensalmo más y más páginas web dedicadas a explotar la nueva tendencia. Los nuevos paparazzi *post mortem* no necesitan recrear la escena; se la encuentran en una curva o en una casa incendiada y nos la hacen llegar gracias a la cámara de su teléfono celular. La fantasía que subyace detrás de todo esto consiste en que la finitud no nos puede alcanzar. Manteniendo a raya a la muerte, en los límites donde realidad y ficción no quedan claro, parece que nos encontramos a salvo. “Tratamos la muerte como noticia o como un fenómeno asociado a guerras, atentados y sucesos violentos. La fotografía *post mortem* nos resulta un tanto obscena porque hoy vivimos la muerte a distancia<sup>137</sup>”.

---

<sup>137</sup> Gabriel Muñiz, *Fotografía post mortem: de la fe al morbo*, en [http://www.masalladelaciencia.es/fotografia-post-mortem-de-la-fe-al-morbo\\_id29080/enganar-a-la-muerte\\_id1087966](http://www.masalladelaciencia.es/fotografia-post-mortem-de-la-fe-al-morbo_id29080/enganar-a-la-muerte_id1087966). Citado el 22.09.2010.



**Figura 72.** Elizabeth Rangel, "Corpus Morietur", de la serie *Corpus Morietur*, fotografía digital, 2008.



**Figura 73.** Elizabeth Rangel, "Manus Plagae", de la serie *Corpus Morietur*, fotografía digital, 2008.



**Figura 74.** Elizabeth Rangel, "Viventium", de la serie *Corpus Morietur*, fotografía digital, 2008.



**Figura 75.** Elizabeth Rangel, "Morabitur", de la serie *Corpus Morietur*, fotografía digital, 2008.

## 4.2 *Theatrum Anatomicum*

*Somos observadores-víctimas de un rito que consiste en sólo mirar.*

Salvador Elizondo, *Farabeuf*.

Al momento de definir cómo sería abordada la segunda serie del proyecto, debí necesariamente hacer una pausa en la producción replanteándome hacía cuál camino enfocarme y al final, *Theatrum Anatomicum* (2009) resultó la serie más lumínica y “optimista”, por decirlo de alguna manera.

Antes de adentrarnos en el análisis de la serie que ahora nos ocupa, juzgo conveniente remitirnos a las experiencias que definieron, como lo expresé en el apartado anterior, mi interés por lo sobrenatural y “el gusto por el enigma”, de las que se desprenden mis motivaciones intrínsecas frente a la problemática aquí expuesta, por lo cual evocaré algunas causas “siniestras”.

La primera vez que recuerdo haber escuchado de que alguien había fallecido, yo habría tenido como cinco seis años; se trataba de una señora que era nuestra vecina y la estaban velando en su casa en el cuarto cuya ventana daba hacía la calle. Yo quería ver lo que acontecía al interior intentando asomarme, pero no alcanzaba a ver por la ventana. Lo único que podía hacer era imaginarme tal suceso, era algo que sabía que estaba sucediendo pero que no tenía ninguna forma ni tampoco significado para mí en ese momento ya que no podía relacionarlo con alguna vivencia anterior, no comprendía la magnitud de un evento relacionado con el deceso de una persona, es decir, no tenía palabras para comprender lo que acontecía en el interior de ese cuarto: era un suceso inexplicable.

Durante los siguientes años estuve en situaciones parecidas y aunque sólo viera el féretro (el ataúd) siempre me quedaba una gran angustia, que sólo a través de mi conciencia infantil y a través de lo sobrenatural podía explicar, así que las dudas y el miedo a lo desconocido perduró mucho más tiempo. En otros términos, las situaciones de este tipo se me hacían verdaderamente inquietantes, que en sí no era el motivo de mi angustia, sino que parecen ser el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debería ser*.

En 1919, Freud escribe una obra sobre lo siniestro (*Unheimliche*). Es un concepto que existía desde hacía tiempo en la cultura alemana y Freud había hallado en un diccionario una definición de Schelling según la cual es siniestro aquello que debería haber permanecido oculto y que ha salido a la luz. En 1906, Ernst Jentsch escribió *Sobre la psicología de lo siniestro*, donde lo definía como algo inusual, que provoca “incertidumbre intelectual” y que “no se logra comprender”. Freud admitía con Jentsch que sin duda lo siniestro se presenta como antítesis de todo lo que es confortable y tranquilo, pero observaba que no todo lo inusual es siniestro; recordando a Schelling, afirmaba que resulta siniestro aquello que constituye un *regreso de la represión*, esto es, de algo olvidado que emerge de nuevo y, por tanto, de algo inusual que reaparece tras la supresión de alguna cosa conocida, que había perturbado nuestra infancia personal o la infancia de la humanidad (como el retorno de fantasías primitivas sobre los espectros y otros fenómenos sobrenaturales)<sup>138</sup>.

Freud reconocía que su identificación de lo siniestro con el regreso de la represión se refería a la vida cotidiana, pero que el arte cuenta “con muchos medios de los que la vida no puede disponer para producir efectos inquietantes”.

Lo inexplicable aparece, pues, cuando no encontramos una habitación o un camino que conocíamos perfectamente, cuando los mismos hechos se repiten una y otra vez, un maniquí se anima, lo que se creía un sueño o una pesadilla resulta ser real, aparecen fantasmas. Tenemos, por último, *el retorno de los muertos*. Ya Rosenkranz dedicó un análisis a lo espectral en la *Estética de lo feo* (III). La muerte por sí misma no es espectral.

“Podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitara el sudario o la luz oscilante desdibujara los rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en lo muerto [...] tendría en sí misma algo de espectral. El fantasma no tiene la tranquila obvedad de los lémures de la Antigüedad, de los demonios, de los ángeles o de las criaturas fantásticas, que son como eran desde el principio. La aparición del muerto desde el más allá (aunque deseáramos que viviera todavía) adquiere la condición de una <<espantosa anomalía>><sup>139</sup>”.

Conocemos la muerte a manera de *index*. Vemos el cadáver y la escena en donde ocurrió la muerte, pero la muerte en sí misma no podemos verla. Es la única seguridad

---

<sup>138</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, traducción de María Pons Irazazábal, primera edición Lumen, Italia, 2007, p. 312.

<sup>139</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 323.

que tenemos, pero también el único hecho que sabemos con certeza que no podemos conocer. Es algo que podemos esperar, algo que se impone sobre nosotros, pero al mismo tiempo es algo que no podemos tocar. En efecto, “la muerte es el momento privilegiado de lo no materialmente semiótico y factible, señalando como *index* a la mutabilidad y vulnerabilidad de la materia corporal<sup>140</sup>”.

Por otra parte, uno puede hablar de la muerte sólo refiriéndose a la muerte de otra persona. El problema en cuestión puede formularse de la siguiente manera. En el punto en que todos los idiomas fallan, la muerte es también la fuente de todo lenguaje alegórico.

La representación de la muerte en el arte puede ser leída únicamente como un signo con un incesante alejamiento y en algunos casos de significado incomprensible. Invariablemente señalan el hecho de que la presentación de la muerte ocurre exclusivamente a nivel de los signos.

Ahora bien, para la realización de las tomas fotográficas de *Theatrum Anatomicum*, acudí a las salas de disección, previa autorización, teniendo como única consigna observar y explorar el espacio circundante y la única decisión tomada *a posteriori* fue la de establecer una camilla con el cuerpo al centro de la sala. El Coordinador de Enseñanza del departamento de Anatomía de la UNAM y el forense en turno, me brindaron todas las facilidades para realizar las fotografías, incluso el forense, amablemente, me ayudó con la disposición del cadáver.

Las áreas de las salas están diseñadas para hacer el trabajo anatómico lo más práctico posible, son austeros y funcionales, no hay mucho que ver cuando no hay clases de anatomía humana; y sin embargo hay todo para ver. Cuando descargué las imágenes y las aprecié en un formato más grande en la pantalla de la computadora, el espacio por sí sólo no me decía mucho, así que decidí modificarlo por medio de fotomontaje en la edición digital y resignificarlos al agregar elementos expresivos y al mismo tiempo lúdicos en la composición que remitieran a espacios escenográficos y paisajes oníricos, colocando lo que nunca ni por accidente encontraríamos en las salas de disección: papeles tapices, campos de amapolas, nubes en cielos azules, pasto y conejitos de plástico. Antes de continuar, si bien es cierto, en *Theatrum Anatomicum* no encontramos la fastuosidad presente en algunos teatros anatómicos del siglo XVII, por el contrario nos encontramos ante un espacio más habitable y sobre todo, ante la caracterización de un

---

<sup>140</sup> Elisabeth Bronfen, “The mortality of Beauty”, en *Six feet under: Autopsie unseres Umgangs mit Toten* (Autopsy of our relation to the dead) catalogo de la exposición realizada en Noviembre 11, 2006-Enero, 21, 2007; traducción: Elizabeth Rangel, Kunstmuseum Bern, Ed. Kerber, Bielefeld, 2006, p. 43-44

espacio como espacio simbólico producido por una representación fotográfica que se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.

Lo que se manifiesta en las imágenes de la serie es la racionalización de la muerte en contraposición del otrora Teatro Anatómico donde, como es sabido, se podía tener acceso a las disecciones públicas (pagando una cuota de admisión). Lo que planteamos, es la racionalización de cómo el manejo técnico y la exhibición del cadáver a partir del siglo XVIII se traslada hacia el confinamiento tras las puertas cerradas de hospitales y a lo que considero como reminiscentes de dichos teatros: las salas de disección en escuelas de medicina.



**Figura 76.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 1, de la serie *Theatrum Anatomicum*, 2009. Fotografía digital. Seleccionada en el XXX Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes 2010.



**Figura 77.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 2, de la serie *Theatrum Anatomicum*, 2009. Fotografía digital. Seleccionada en el XXX Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes 2010.



**Figura 78.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 3, de la serie *Theatrum Anatomicum*, 2009. Fotografía digital.



**Figura 79.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 4, de la serie *Theatrum Anatomicum*, 2009. Fotografía digital.

Recrear tales espacios, cambiar su aspecto con nuevos diseños y hacerlos menos hostiles, que nos remiren a pequeños “paraísos terrenales” como en Sin título no. 3 (**fig. 78**) donde la sala de disección se tornó en un especie de *spa*. En la escena podemos apreciar un cuerpo tendido sobre la plancha de disección y al fondo, tras las ventanas, un paisaje de playa. El espacio es sencillo: apenas un lavamanos y las cortinas en el segundo plano. La luz del exterior proyecta sobre los azulejos de la plancha unas sombras en tonalidades azules en la parte superior del cuerpo. Los marcos de las ventanas parecen no tener vidrios, lo que da la sensación de que el aire fluye hacia el interior de la sala manteniéndolo libre del saturado aroma a formol, carne recocida y demás químicos empleados para la conservación del cuerpo.

El ángulo de toma enfatiza la diagonal que forma la figura del cadáver captado en perspectiva, lo que resulta de gran ayuda para conferir más profundidad a la toma. El

cadáver es el motivo principal de la composición, situado a la derecha en el primer plano, se destaca del fondo por el contraste oscuro de la piel necrótica y la luminosidad del entorno. Las cortinas otorgan un acento cálido por sus tonalidades y remarcan el movimiento de las verticales al dividir el segundo plano en tres segmentos rítmicos, dominado por la línea del horizonte. La palmera situada en el lado izquierdo del tercer plano constituye el segundo punto focal de la composición.

Cuando la observación y experimentación sobre los cadáveres salió de la clandestinidad y se libró de los impedimentos morales, se inició una verdadera forma de visibilidad: Los signos de la vida, de la muerte y de la enfermedad son identificables fuera y dentro del cuerpo. El cuerpo se vuelve legible, abierto a la disección anatómica, del lenguaje y de la mirada. “Mucho antes de que el cuerpo se convirtiera en objeto de estudio anatómico, fue la tortura como espectáculo público la que exhibió el interior de los mismos<sup>141</sup>”.

Frente a la profundidad alcanzada en nuestro tiempo por la *mirada médica* en el interior del cuerpo humano ha transformado al espacio corporal en casi transparente. Hemos llegado a disponer en el siglo XXI, de la tecnología que convierte al cadáver en un cuerpo incorruptible y digitalizado, en un "texto" traducido a datos abstractos; ha surgido una nueva anatomía del cuerpo: *la anatomía digital*. Conviene recordar, como bien señala Cristóbal Pera, que durante siglos, la mirada del médico-anatomista se había limitado a desplegarse tímidamente sobre breves fragmentos de una superficie corporal culturalmente oculta casi en su totalidad, de la que desconocía la verdadera anatomía de su interioridad<sup>142</sup>.

El cuerpo humano se configura como un espacio físico cuya limitante superficie externa, a la vez que encierra su complejísima interioridad biológica, se despliega en el ámbito de un mundo que lo rodea. En cada cuerpo -por esencia caducable, deteriorable y siempre vulnerable- se vive y se representa una historia personal en el escenario del mundo que habitamos.

---

<sup>141</sup> José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical: Cuerpo, arte y violencia*, Ed. Uniandes, Bogota, 2006, p. 22.

<sup>142</sup> Cristóbal Pera, “El cuerpo bajo la mirada médica”, en *Humanitas, Humanidades médicas*, Vol. 1, No. 4, Octubre-Diciembre 2003. Disponible en: <http://www.fundacionmhm.org/pdf/Numero4/Articulos/articulo2.pdf>. Citado el 02.10.2010

### 4.3 Las Lecciones de Anatomía

*[...] y remarqua ce qu'il a dict ailleurs combien le peuple s'effraie  
des rigurs qui s'exercent sur les cors mort.  
-M. Montaigne*

Cierta vez durante las clases en la preparatoria, me di cuenta de que se estaba presentando una exposición de Anatomía en la Facultad de Medicina de la Universidad Michoacana, sin pensarlo dos veces, decidí asistir ese mismo día. La exposición era a lo grande, ocupaba dos o tres laboratorios enormes. Había mucho movimiento de los visitantes; en cada mesa había un cuerpo con algún tipo de corte. El que más me llamó la atención fue el cadáver de una mujer joven, tenía las uñas largas pintadas de rojo; la pestaña del ojo que se le podía ver era larga y la tenía todavía enchinada y con maquillaje. No obstante, lo más sorprendente era el corte escalonado en su cerebro, que por así decirlo, contrastaba con el barniz descarapelado de sus uñas y sus pestañas enchinadas. En todo esto, algo no encajaba, era como que debían haberla desmaquillado antes para después realizar ese corte tan elaborado, pero nadie se tomó la molestia. El segundo cuerpo que me sorprendió fue el que mostraba el sistema nervioso; no músculos, no huesos, sólo vasos, arterias y nervios y el cerebro, tal cual un <<hombre liga>>. El estudiante de medicina al sostenerlo mientras nos explicaba la didáctica de esa disección, recogía de la mesa los pedazos de masa encefálica que se le caían y como si fuera migajón se los volvía a pegar, lo hacía sin guantes aludiendo que el cuerpo –o lo que quedaba de él ya estaba bastante “tratado”-.

Pensaba –menos ahora que antes- en las circunstancias que llevaron, a las que una vez fueron personas a las salas de disección, nada más que sólo se quedaba en especular. Cuando era niña me intrigaba el hecho de que los estudiantes de medicina realizaran sus prácticas anatómicas en cuerpos reales y solía preguntarle a mi mamá – quien es médico- el procedimiento por el cual los estudiantes en el anfiteatro de la Facultad de Medicina se hacían de un cadáver para realizar tales prácticas empíricas; es decir, manipular el cuerpo desde la pila contenedora, de la que me hablaba mi mamá, hasta la plancha de disección.

Ahora debido a mi contacto con los médicos, me han comentado que por lo regular fueron personas que murieron en circunstancias violentas, accidentes, por heridas de armas punzo cortantes o de fuego, entre otras y son remitidos del SEMEFO a estos espacios académicos, son cuerpos de personas que fallecieron en calidad de

“desconocidas” o “no identificadas” que nadie reclamó o que siendo identificadas ningún familiar acudió para reclamar sus restos mortales.

*Las Lecciones de Anatomía* (2009) son diez fotografías digitales a color de 11x14 pulgadas, que se inscriben en el género del retrato grupal. En ellas apreciamos varios momentos de la disección de cuerpos por parte de médicos-anatomistas y estudiantes de medicina.

La serie tienen como referentes, en primer lugar, la representación iconográfica de las escenas de la disección del siglo XV y XVI, y en segundo término, las composiciones pictóricas pertenecientes a la tradición del retrato de grupo, en específico, bajo la influencia de Rembrandt con su obra *La lección de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*,<sup>143</sup> 1632 (**fig. 17**) y la pintura de Gerard David, *Historia de Cambises* (El juez prevaricador Sisamnes es desollado vivo) (**fig. 80**). A su vez, el tratamiento de la imagen esta basado en la estética *lomográfica* (saturación de color, error de gama, halos, viñetas).



**Figura 80.** Gerard David, *Historia de Cambises* (El juez prevaricador Sisamnes es desollado vivo), 1498-99.

Citado el 02.10.2010. Disponible en [http://1.bp.blogspot.com/\\_cfUsgEmBPg0/SLF-tZoQi6I/AAAAAAAAADg/NUUdoA8oVIQ/s320/518px-Gerard\\_David\\_012.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_cfUsgEmBPg0/SLF-tZoQi6I/AAAAAAAAADg/NUUdoA8oVIQ/s320/518px-Gerard_David_012.jpg)

<sup>143</sup> En los primeros retratos del Siglo XV se representaban figuras alineadas seguidas unas de otras, inexpresivas, estáticas y sin ningún sentido de interacción entre ellas. Aunque este concepto de retrato grupal comenzó a modificarse en el Siglo XVI, Rembrandt fue el único en atreverse a plasmar un sentido dramático en sus retratos de grupo, creando un nuevo conjunto de valores y estándares que transformaron las rígidas composiciones en escenas teatrales como en su obra *La lección de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp*, a través del manejo del claro oscuro y el posicionamiento del cirujano, los estudiantes y el cadáver, este retrato nos cuenta, a sus espectadores, una historia.

Para la primera parte de *Las Lecciones...* (figs. 81-85) se contó con la colaboración del Dr. Natalio González de la UNAM y algunos alumnos del primer año de la licenciatura en Medicina que posaron en las fotografías.



**Figura 81.** Elizabeth Rangel, "Dr. Nataliaes Gonsalius", de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.



**Figura 82.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 2, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.

La presencia del cadáver en los retratos grupales de *Las Lecciones de Anatomía* mantiene una relación con el espectador basada en la tensión, de algún modo entre lo estético y la repulsión con las imágenes. Asimismo, en la discusión de Julia Kristeva sobre El cuerpo del *Cristo muerto en la tumba* (1522) de Hans Holbein el joven, expresa como la

tradicción humanista es infringida debido a que el santo cuerpo es dejado en soledad sin llevar luto.



**Figura 83.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 3, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009.  
Fotografía digital.



**Figura 84.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 4, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009.  
Fotografía digital.

Lo que Kristeva identifica como el sentimiento de “ruptura” en la pintura de Holbein es parecido a la portentosa isolación que uno experimenta con los cadáveres de esta serie. Debido al anonimato de los cuerpos, se encuentran desconectados de una identidad y biografía, privados de alguna connotación que aluda a familia o seres queridos. Los cuerpos en esta propuesta visual existen en el aquí y el ahora de la sala de disección y en el soporte fotográfico.

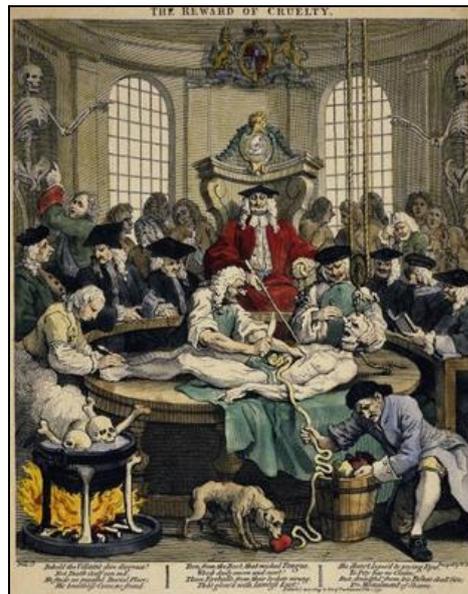


**Figura 85.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 5, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.

Como en muchos de los trabajos de la serie, la óptica actualiza precisamente la relación histórica de los cuerpos de delincuentes muertos con la ciencia anatómica, ambas en la práctica y en sus representaciones en la historia del arte. Por ejemplo, las leyes impuestas en Inglaterra del Siglo XVI para permitir a barberos y cirujanos efectuar disecciones en los cuerpos de criminales ejecutados. Como demuestra la historiadora en arte médico Deanna Petherbridge, la visualización de los cadáveres se fundó sobre el alineamiento del cuerpo diseccionado del criminal, quien era por lo tanto sometido a la pérdida de la privacidad y dignidad corporal. Grabados de William Hogarth y demás contemporáneos (**fig. 86**) se convirtieron en instancias del *memento mori* (escenas de la retribución por los crímenes cometidos por el muerto y recordatorio para los vivos de no cometer los mismos actos), respaldada visiblemente por las sogas que son representadas amarradas alrededor del cuello de la figura y la manera en que sus restos son, por veces literalmente, comidos por los perros. Los cuerpos de criminales fueron diseccionados no sólo en los teatros anatómicos, que por veces se parecen a un espectáculo circense, sino también a través de la obra de artistas que realzaban la atmósfera grotesca de la degradación del cuerpo. ¿Qué tan diferente es este escenario histórico del entorno de la galería contemporánea dónde los cadáveres de *Las lecciones de anatomía* se exponen bajo el escrutinio de la mirada?

Respecto a la segunda parte de *Las lecciones...* (**figs. 87-91**), el proceso fue un poco diferente por razones de logística. Al encontrarme en la Ciudad de México, el *casting*

corrió por parte de Ariadne Rangel, quien fungió como mi asistente a lo largo del presente proyecto.



**Figura 86.** William Hogarth, “The Reward of Cruelty”, grabado en cobre, coloreado de *The Four Stages of Cruelty*, 1750.

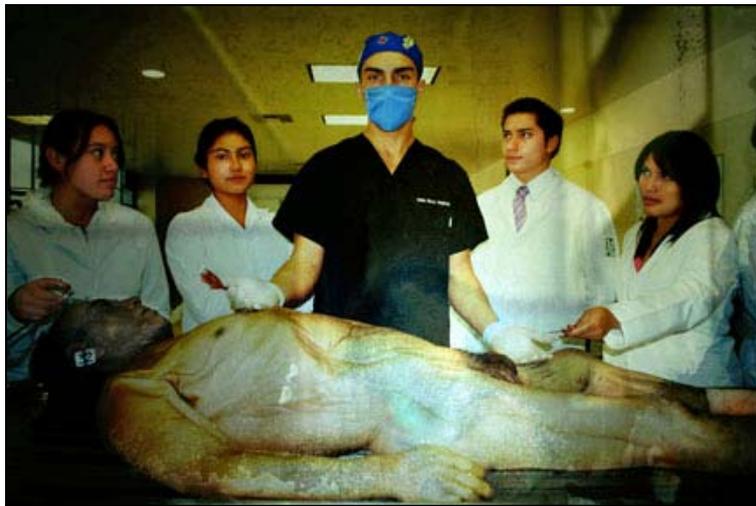
Citado el 06.10.2010. Disponible en [http://www.fineartprintsondemand.com/artists/hogarth/reward\\_of\\_cruelty-400.jpg](http://www.fineartprintsondemand.com/artists/hogarth/reward_of_cruelty-400.jpg)

Señalo lo anterior, ya que sin su ayuda el acceso al anfiteatro de la Facultad de Ciencias Médicas y Biológicas de la UMSNH no hubiera sido posible, además, como ya mencioné, la elección de los participantes y una gran parte de las cuestiones de logística estuvieron a su cargo en la ciudad de Morelia. Para mi fue de gran ayuda que Ariadne trabajara conmigo ya que entendió con exactitud los conceptos e ideas que se plasmaron en las fotografías, en gran medida por su estrecha relación con el campo médico al estar inscrita como alumna de dicha Facultad.

En lo personal, esta serie fue muy gratificante debido a la emoción de presenciar en vivo una disección y encontrarme frente a la fabulosa anatomía humana, así como haber dirigido a los jóvenes estudiantes que supieron en menor o mayor medida interpretar las ideas que quería plasmar en cada fotografía. Ninguno de ellos es actor profesional ni mucho menos. De hecho, esa nunca fue la intención.

La premisa principal en la serie partió de la idea de presenciar *in situ* algunas lecciones anatómicas, con la diferencia de que en la segunda parte de la serie todas las escenas fueron posadas. A decir verdad, esta segunda parte fue mucho más lúdica que la primera, desde las actitudes, expresiones y posturas de los participantes (todos ellos también estudiantes de la licenciatura en Medicina), que de manera entusiasta

colaboraron en la realización de la serie. Aquí se trabajó de la misma manera: con un boceto que sirvió de guía para la toma fotográfica. Incluso algunas de las composiciones están influenciadas o hacen alusión en lo formal, por un lado, a *La última cena* (1495-97) de *Leonardo da Vinci*, y por el otro, a las fotografías promocionales de la serie de televisión *Dr. House*. Hay que destacar en este punto que todo texto artístico, en nuestro caso de la imagen fotográfica, por definición, siempre se relaciona con otros textos que le han precedido. En palabras de Javier Marzal, “el fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de obras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc.<sup>144</sup>”.



**Figura 87.** Elizabeth Rangel, *Dr. Isaiaes Perii*, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.



**Figura 88.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 7, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.

<sup>144</sup> Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 224.



**Figura 89.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 8, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.



**Figura 90.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 9, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.



**Figura 91.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 9, de la serie *Las lecciones de Anatomía*, 2009. Fotografía digital.

A continuación, se propone un análisis de la fotografía *Dr. Isaiaes Perii* (**fig. 87**), que desde mi perspectiva, enmarca la teatralidad y el sentido dramático de la mayoría de las composiciones que integran la obra.

En el *nivel morfológico*, como descripción del motivo fotográfico, podemos constatar las verticales que resultan de la disposición de los personajes, frente a la horizontalidad del cadáver situado en el primer plano de la composición. El punto focal de la imagen lo constituye el anatomista, que es mostrado con los brazos extendidos y las manos enguantadas sobre el pecho y la pierna del cuerpo. La joven estudiante, a su derecha, le alcanza el bisturí en actitud contemplativa como la de los otros tres estudiantes que lo observan fijamente como símbolo de autoridad. Al igual que el anatomista en este retrato, es la joven de la izquierda la que mira a la lente de la cámara, con los brazos cruzados en actitud relajada más que contemplativa. Aunque todos los personajes de la escena están en foco, podemos distinguir cuatro planos en la imagen. En primer término, a la misma distancia de la cámara se encuentra el cadáver, tras él, el anatomista que resalta del conjunto por su vestimenta y por ser el único personaje que lleva puesto un gorro de cirujano y cubre boca. En seguida, en el tercer plano, se sitúan los cuatro estudiantes, y por último, la pared del fondo y ventanas del recinto. Nos encontramos ante un tipo de iluminación, donde lo que cuenta es la visibilidad de los sujetos de la escena.

A nivel de tonalidades, se destacan los amarillos, blancos y verdes, se puede afirmar que la escena presenta una rica escala desde el intenso tono azul de la filipina del anatomista, también presente en la cabeza del cadáver, hasta el blanco en las batas de los personajes. Los tonos en amarillo proporcionan cierta calidez a la imagen, lo que activa como una fuerza centrípeta, es decir, constituye un modo de acercar la representación al espectador.

En el nivel compositivo, más concretamente en el sistema sintáctico, señalaremos que se trata en este caso de una composición en perspectiva, donde la profundidad de campo quedó un poco reducida por el tratamiento de la imagen.

Las figuras que tienen un peso mayor es el cuerpo del muerto ubicado en el tercio inferior de la imagen donde se destaca su presencia inerte y, de forma sobresaliente, el anatomista protagonista de la fotografía. La mirada del espectador es dirigida hacia el

centro geométrico de la imagen, que coincide con la figura del anatomista, atraído por el intenso tono azul –casi negro- de la vestimenta de este personaje.

Todas las figuras se hallan inmóviles, en consonancia con el carácter dramático de la escena que se nos presenta. No obstante, el contraste tonal del anatomista y los estudiantes, son elementos que confieren cierta dinamicidad a la composición.

Por lo que respecta al tiempo de la representación, la fotografía captura un instante concreto en el que cada personaje muestra una actitud ante la presencia del anatomista, que será el encargado de realizar la primera incisión al cadáver.

En cierto modo, el tiempo de la representación fotográfica en *Dr. Isaiaes Perii*, es un tiempo simbólico, que remite a la finitud de la existencia. Por otro lado, la potente subjetividad de esta imagen apuntaría a la existencia de un tiempo subjetivo que los personajes sugieren por la actitud que muestran. Así pues nos hallamos ante una composición simétrica, que contiene cierta dinamicidad o tensión, en concordancia con la temática de la escena que describe.

Desde el contexto del anfiteatro es donde expongo la propuesta gráfica *post mortem*. En este discurso fotográfico constata la paradoja inherente en la representación artística de la muerte, es decir, la muerte descrita desenvueltamente real, cercana a la materialidad pura del devenir de la vida. El arte se desarrolla en el hecho de que debido a que la muerte se sitúa fuera de cualquier dominio de la experiencia personal, nada más puede ser constatada como una idea, una composición, una imagen, y no como algo que conozcamos por virtud de sensaciones corporales.

La imagen del cadáver y las partes del mismo que observamos en la obra plástica del proyecto, es otra muerte que denota el cuerpo de la persona fallecida –bajo calidad de “desconocida” o “no identificada”-. La muerte señala a una realidad más allá, evocando el referente de lo real que todas las representaciones estéticas puedan señalar pero no tocar. La muerte, entonces, es referencial; una realidad para la persona que la experimenta, pero no comprobable para aquellos que han sobrevivido y son forzados, después de éste evento, a especular acerca de su acontecimiento.

Este trabajo no sólo pretende mostrar la representabilidad de la muerte en el reino de lo visible. De igual manera, propone abrir una renovada perspectiva concerniente a la relación entre tiempo y muerte. En estas imágenes, la muerte y su inmediatez, en su reducción a un único momento, ha desaparecido. Se ha dispersado sobre el cuerpo y sólo

puede ser reconstruido sobre la base de huellas físicas, pieza por pieza. Asimismo, el efecto de choque que llegan a producir las fotografías de surge de la *cosificación* del cuerpo humano y su manejo técnico, un fenómeno que encontramos difícil de aceptar. Muertos y mutilados pueden formar parte de una propuesta estética colocados como meros objetos, al igual que un reloj, un pedazo de fruta o una flor para conformar una *still-life*, *still* en el sentido de sin vida (definido como *naturaleza muerta*).

Violencia y muerte están en casi todos los medios de comunicación. Sin embargo, el contacto directo con el cadáver es evitado en nuestra sociedad. El cuerpo muerto ha sido firmemente rechazado, desterrado de nuestra vista y remplazado por un sistema de rituales y símbolos que medían la finitud de la existencia humana.

En gran medida nuestro contacto, en la actualidad, con los cuerpos víctimas de la violencia se da a través de la fotografía. Resulta entonces muy convincente la idea de Barthes: “la fotografía en realidad no es una consecuencia natural de la pintura sino del teatro. Entre la fotografía y el teatro media la muerte. Todo aquél que es fotografiado, vivo o muerto, es como un *espectro* que vuelve. Y su retorno es el espectáculo del retorno de lo muerto<sup>145</sup>”.

---

<sup>145</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 71.

#### 4.4 *Sanatorium*. Simulacro de una terapia musical para padecimientos espirituales

*Lo bello es aquello terrible que todavía somos capaces de soportar.*

-Rilke

Muchas veces he estado en hospitales debido a diversas circunstancias, para visitar a familiares convalecientes y, en lo personal, yo misma he pasado por la mesa operatoria en dos ocasiones diferentes. Sin embargo, en todo este tiempo mi percepción de tales espacios físicos se ha modificado para trascender a una óptica diferente.

Con el objetivo de contextualizar la obra fotográfica, expondré el significado de la palabra que da título a la serie: *Sanatorium* o sanatorio es un lugar físico donde se brindan facilidades médicas para el tratamiento de enfermedades prolongadas. De la raíz latina *sano*, 'curar'; se enfatiza la necesidad de una curación o tratamiento científico. Si bien el Sanatorio es parecido a un hospital (del latín *hospes*, 'huésped' o 'visita'), es aquí donde se atiende a los enfermos para proporcionar el diagnóstico. Por lo tanto, decidí titular la serie como *Sanatorium* debido al hecho de que una persona entrará a un lugar como este teniendo en mente la idea de la sanación o curación.

Con influencias de obras literarias y cinematográficas por un lado, en la novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo y por el otro, en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) dirigida por Peter Greenaway, *Sanatorium* (2010) reúne nueve fotografías digitales de 11x14 pulgadas. Y para poder hacer una lectura más acertada de la escena, es pertinente hacer una breve descripción de la secuencia narrativa con el objetivo de tener una visión general de la trama o argumento dramático de la propuesta implícita en la serie.

La acción desarrollada la secuencia narrativa muestra a dos personajes, una enfermera y un cirujano, durante una cena sobre la mesa operatoria de un quirófano; posteriormente se realiza un brindis y con ello una propuesta por parte del cirujano para bailar (todo esto en presencia del cadáver). La secuencia se desarrolla en este espacio cerrado del hospital, donde se montó una pequeña escenografía, trabajando bajo la premisa de un espacio que es construido, actualizado, transformado y llenado. La mayoría de las personas no asocian los hospitales con banquetes, aspectos lúdicos o festejos, sino todo lo opuesto: espacios solemnes de gran estrés, sufrimiento y dolor.

Considero que las imágenes fotográficas guardan referentes que la acercan a la estética teatral al partir de la premisa de que el teatro se desarrolla en un peculiar mundo

ficticio y sin embargo casi real. La escena fue construida donde cada objeto, cada elemento plástico y decorativo introducido en la escena asume una dimensión renovada, expresiva y al mismo tiempo lúdica.

Ahora bien, los sucesos acontecidos en estas imágenes se desarrollan en un espacio y tiempo determinado; semejante al tiempo teatral muy próximo a los que podrían ser el lugar y el tiempo de una pintura representativa en la que nos fuera efectivamente posible sumergirnos y circular casi como a través del famoso espejo de Alicia.

Los dos conceptos básicos en el terreno de la reflexión visual siguen siendo el tiempo y el espacio, como lo han sido también en el de la expresión, y estos dos conceptos se refieren, según Kant, a formas trascendentales que organizan nuestra percepción de la realidad. “Por lo demás, tiempo y espacio pueden y deben considerarse ámbitos de trabajo, dispositivos básicos de creación de formas, es decir, de retóricas visuales<sup>146</sup>”.

Ante la situación particular que nos ofrece las fotografías de *Sanatorium*, se componen en una serie de dimensiones que no sólo incluyen la longitud y la anchura, sino también la profundidad. En dos direcciones dobles: hacia el fondo objetivo de la imagen y hacia su interior conceptual; hacia su exterior objetivo y hacia el espectador. A esta configuración, le falta un elemento fundamental, el tiempo, para ser completa. La foto de *Sanatorium* se ve afectada por una duración. Además, se ocupa de distintas maneras del tiempo: su dispersión en factores y conexiones que implican ya una dimensión temporal.

En realidad, todas las culturas, en diferentes momentos, han pretendido representar visualmente los fenómenos temporales, más que nada porque espacio y tiempo van intrínsecamente unidos y no es posible invocar uno sin que acuda aunque sea la sombra del otro, “pero también porque siempre ha existido la voluntad de hacer presente lo comprensivo de lo temporal<sup>147</sup>”.

La fotografía misma nació de la perplejidad y el asombro experimentado en el semblante de la existencia, cuando el ojo mecánico tuvo éxito en detener el flujo inalterable de la vida y transformarlo en una visión petrificada. Consigue congelar en la superficie una existencia inmemorial normalmente radicada, y en movimiento, fuera de foco en el tiempo, y se convierte en una revelación permanente: una imagen vívida que no puede regresar más a la nada.

---

<sup>146</sup> Josep M. Català Doménech, *Problemas de la representación del espacio y tiempo en la imagen*, en <http://www.scribd.com/doc/35977010/Problemas-de-la-representacion-del-espacio-y-el-tiempo-en-la-imagen>. Citado el 12.10.2010.

<sup>147</sup> *Ibíd.*

Aunque es de sobra conocido, nunca está de más volver sobre el concepto que ocupa a la fotografía. La fotografía se convirtió en una herramienta para capturar las imágenes que revolotean espontáneamente en nuestra conciencia y memoria; favoreció un entusiasmo natural por la belleza del mundo creado y transformó una experiencia interna en una externa. Con los experimentos de Niepce y Daguerre, el valor metafísico e inmaterial de la figuración se desvaneció, siendo reemplazado por una dimensión histórica, registrada, documentada, pero insustancial. Toda la representación “artística” del mundo y sus paisajes naturales y humanos fueron de esa manera rechazados a favor de la revelación, la revelación del visionarismo psicológico y espiritual: la superficie sensible a la luz se transformó en una epidermis nerviosa que registra todos los impulsos concientes e inconscientes del fotógrafo. “Se mueve hacia el centro interior de su mirada, y se presenta así misma como una geografía espectral de sus sueños y deseos, su curiosidad y temores<sup>148</sup>”.

Frente a las revelaciones de Niepce y Daguerre, quienes tuvieron éxito –entre 1826 y 1835- en capturar, y así admirar, los momentos individuales de la cotidianidad separándolos a través del proceso fotográfico, de su contexto. “Con Niepce y Daguerre se estableció un acercamiento meditativo al mundo, donde el espectador ya no construye su visión de acuerdo a la ficción, sino por medio de la apariencia insustancial del simulacro de lo real<sup>149</sup>”.

En otros términos, el simulacionismo como práctica artística está vinculado a procedimientos de re-fotografía en el ámbito de lo bidimensional y a prácticas de *ready-made* en el terreno de lo tridimensional, obsesión por la imagen en su artificialidad fotográfica, obsesión por el objeto de consumo como fetiche-mercancía.

La apropiación de imágenes y de objetos será una de las características más fascinantes del arte de los ochenta, la apropiación clausura el espacio de la representación y nos introduce a la simulación como arte de la desaparición: pérdida del aura del original y desaparición de la figura moderna del autor, sustituyéndolas por la intertextualidad sin inicio y sin final del simulacro.

La simulación generará efectos referenciales que no son más que efectos especiales, es decir, la referencialidad del arte simulacionista no es más que copia de la copia, generando así *imágenes sin semejanza*, este es el sentido deleuzeano de

---

<sup>148</sup> Germano Celant, *op. cit.*, p. 11.

<sup>149</sup> *Ibíd.*

simulacro, "El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción<sup>150</sup>".

Un efecto en términos de referencialidad, ya que estas imágenes icónicamente incorrectas nos reenvían una y otra vez a un juego especular de series divergentes más allá de la lógica de la representación, en definitiva, demasiada referencialidad pero ausencia de referentes en sentido fuerte. En términos baudrillardianos, fase fractal, viral, metastásica del valor, cuarta fase de la imagen, donde ésta no nos remite a ninguna realidad, más allá de su propio carácter simulacral. Paradójicamente, el arte simulacionista nos confronta con la realidad del simulacro, mejor aún, "con lo real como objeto perdido, por tanto, como objeto de deseo. La simulación es una máquina deseante, en el mejor sentido de la palabra<sup>151</sup>".

En *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 2001), Hal Foster utilizó la noción lacaniana de <<lo Real>>, empleándolo en el sentido que el término tiene para éste último. Para Lacan, existen tres registros o dimensiones del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Tres estadios o registros sincrónicos y en constante relación, pero también diacrónicos –Real, Imaginario, Simbólico–, tanto en la configuración del sujeto como en la propia enseñanza de Lacan –y no en el mismo orden-. A partir de los años sesenta, Lacan comienza a dejar de lado el pensamiento estructural y la atención a lo Simbólico para centrarse en el estudio de lo Real como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de éste. Si lo Simbólico era el reino del lenguaje, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también aquello a lo que éste tiende. Como señala Massimo Recalcati, "no hay una teoría lacaniana de lo Real, porque lo Real excede a cualquier teorización; es el punto ciego del lenguaje, la barra que divide al sujeto en dos, el antagonismo esencial que hace que siempre seamos dos en lugar de Uno<sup>152</sup>".

Esa dimensión de lo Real es también denominada por Lacan *das Ding*, la Cosa, el vacío primordial que se encuentra fuera del lenguaje, y que, precisamente, por estar <<más-allá-del-significado>>, no puede ser simbolizado. Es ese real de la Cosa lo que sustenta al sujeto, el centro ausente en torno al cual éste gira sin cesar, aquello que aquél persigue, el objeto causa del deseo.

---

<sup>150</sup> Pilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 263.

<sup>151</sup> Fabián Giménez Gatto, *De la teoría de la simulación a la simulación de la teoría*, en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Simulacion2.htm>. Citado el 12.10.2010.

<sup>152</sup> Miguel Á. Hernández-Navarro, *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>. Citado el 12.10.2010.

Lo Real, en palabras de Lacan, es “lo que vuelve siempre al mismo lugar”, si bien cada vez de un modo diferente. Por tal razón sólo puede ser repetido y nunca representado. Su repetición es lo que retorna, y su encuentro produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y angustia traumática. Un goce que quema, inaccesible por la misma preservación impuesta por el principio del placer. Cuando el sujeto se acerca demasiado al goce de *das Ding*, literalmente se desmonta, se de-sujeta. Y eso es lo que, según Foster, sucede en cierto arte postmoderno que literalmente intenta penetrar en lo Real. Uno de los elementos claves de la argumentación de Foster es la vinculación entre el arte excesivo de lo abyecto, lo traumático y lo obsceno con la mirada tal y como es concebida en el esquema perceptivo enunciado por Jacques Lacan en su Seminario XI. Para Foster la clase de arte mencionada anteriormente rasga o sugiere que la pantalla-tamiz, el lugar donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada, está rasgada, y por esa pantalla rasgada penetra lo Real<sup>153</sup>..

Frente al atisbo del arte simulacionista y el alejamiento del apropiacionismo, pretendí con esta serie, regresar de alguna manera a los inicios de la fotografía al presentar imágenes que son reales, pero su realidad se encuentra subordinada a la imaginación. Las imágenes de *Sanatorium* existieron en primera instancia en mi propia experiencia interna –como imágenes mentales-, posteriormente transformadas en imágenes sensibles por medio de fotografía construida sin rechazar el artificio y la ilusión; es decir, el proceso de subjetivación, de imaginación y, por tanto, de ficción. En la estetización la imagen modifica el aspecto de las cosas reales poniendo de manifiesto que “la realidad no es así, así es como yo la veo”.

La idea de *ficción* es antitética de la idea de *realidad* –como lo son las ideas de sujeto y objeto-, y la primera no existiría sin la segunda: es la ley de los contrarios. Lo fingido es lo contrario de lo que realmente es. “Por tanto, lo fingido implica –aunque por negación- aquello que finge ser real. La ficción es real y verdadera, puesto que constituye *otro existente*<sup>154</sup>”.

El individuo no es el que está en el espejo: es el ser físico que se proyecta en él. El espejo es el soporte de esta proyección, de esta ilusión óptica que es la duplicación de las apariencias. Tanto el individuo como el espejo son reales y verdaderos, y el reflejo del

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*

<sup>154</sup> Joan Costa, *La fotografía: entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1999, p. 77.

individuo en el espejo también lo es. Pero lo que se ve en el espejo es un simulacro de lo que está afuera.

La confusión sólo es semántica. Hay que despojar los términos *realidad* y *verdad* de sus connotaciones morales para ubicarlos en el terreno positivista. “Se trata de lo que real y verdaderamente existe: la *identidad* misma de las cosas, que es la unicidad, la cualidad de único expresada como lo *idéntico así mismo*<sup>155</sup>”.

Así, son igualmente reales y verdaderos, en tanto que existen, el individuo, el espejo y la imagen reflejada: la ficción y aquello que se finge. Joan Costa señala que el problema de la ficción está ligado, por un lado, a lo que ésta imita y, por el otro, a lo que efectivamente la imitación es; es decir, está ligado al simulacro. “Siempre se finge, se imita o se simula algo preexistente –el original o el modelo- por conducto de la copia<sup>156</sup>”.

Por otra parte, *Sanatorium* también responde a algunas inquietudes que siempre había tenido concernientes a la existencia, el tiempo, la enfermedad y la muerte. En específico, *Sanatorium* explora hechos irónicos y paradójicos de la relación entre el comer, el amor y la muerte (**fig. 86**). La manera de abordarlo de esta forma surge, en primera instancia, de la idea de que no existe un vínculo afectivo entre los personajes y el cadáver en cuestión, lo que me brindó la pauta para abordar el tema de la muerte de una manera distinta, retomando el contexto médico. Asimismo se sugiere la antropofagia para conferirle mayor expresividad a la imagen. Aquí valdría la pena reinterpretar la idea del *ready-made* de la otra vida: el cadáver, debido a su condición de abyecto, se coloca como elemento vital y estético en un lugar presignificante, lo que también supone que no tiene estatuto de objeto sino de cosa, donde la cosa funciona como la abyección del sujeto sobre su “eso” que no es otro, sino la ambivalencia sintomática de un sujeto que se comienza a afirmar antes de la separación simbólica. “En este sentido, la vida del cadáver está asumida con un registro matérico (no identificado), sino cósmico<sup>157</sup>”. Esta precisión también nos permite entender la manera en que la obra en mayor o menor grado activa dispositivos estéticos que se relacionan de manera más directa con una estética de lo grotesco propia de la cultura y el arte contemporáneos<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> *Ibíd.*

<sup>156</sup> *Ibíd.*

<sup>157</sup> José Luis Barrios, *op. cit.*, <http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>. Citado el 12.10.2010.

<sup>157</sup> *Ibíd.*

<sup>158</sup> El funcionamiento de lo abyecto, tal y como lo explica Julia Kristeva, se mueve en un registro previo a lo simbólico, en el orden de diferenciación vital o pulsional del sujeto que, en sus reacciones inmediatas, se abyecta a sí mismo sin reconocer diferencia alguna entre el yo y el otro, o entre el sujeto y el objeto. A propósito de la conceptualización de lo abyecto, Kristeva lo define a partir del vómito y el asco, en primer

Ahora bien, pasemos a lo simbólico: si tomamos en cuenta que el cadáver que vemos en la escena previamente fue diagnosticado, y que consecutivamente, pasó por un tratamiento o terapia quirúrgica, una cirugía que implicó una manipulación mecánica de las estructuras anatómicas con un fin médico; que involucra para todos los actos el uso de anestesia, acto controlado en el que se usan fármacos para bloquear la sensibilidad táctil y dolorosa de un paciente. De ante mano, no sabemos que causó la muerte de este paciente, pero sí sabemos que la muerte tomó lugar como un hecho “insensible”.

Encontramos en una de las fotografías en el primer plano de la composición las piernas del cadáver (**fig. 93**), que reflejan una amenaza, porque detentan la imagen del horror, de un “algo” temido, de una alteración inquietante e incontrolable que, en el cruce entre lo real y lo imaginario, entre estética y realidad, también existe, es y se inserta normalmente en el tejido de lo cotidiano. ¿Qué es este “algo”? Lo que inquieta la mirada no es en sí la fealdad de esas piernas, sino el cuerpo como proyección que no parte desde su afirmación y positividad, sino desde su pérdida y su negación, dando asimismo una relevancia al problema de la *pulsión de muerte*.

Aquí no estamos frente a una muerte trágica infligida desde el afuera que caracteriza la concepción de lo divino (una muerte que es dada como tránsito, como excitación y castigo), es al contrario, una muerte asumida desde dentro, por inversión, esa muerte sin enemigo, “esa ausencia que devora y construye el cuerpo como forma vacía de morir<sup>159</sup>”.

Apreciamos una vida ya concluida. Este cuerpo *post mortem* es el símbolo de que la muerte hace problemático el sentido de la vida, como el límite infranqueable de nuestro futuro y la inexorable limitación de nuestra existencia. Sin embargo el cadáver parece no perturbar a nuestros personajes. ¿Será porque ellos saben por experiencia, que hay que “dejar que la muerte se encargue de si misma”?

---

lugar, y del cadáver en segundo. “Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel de superficie lechosa, inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presenta ante los ojos, o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis y aun de más abajo, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispera el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos [...]. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscripta por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abyecta. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 9-10.

<sup>159</sup> Piedad Solans, *La (no) naturaleza del cuerpo – la muerte*, en <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/89892/115053>. Citado el 12.10.2010.

La banalidad resulta ser, finalmente, el destino fatal de nuestra cultura occidental; y el modo en que el mundo actual inscribe la imagen de la muerte: el cadáver en su vacuidad y su nihilismo; es decir, la banalidad se convierte en una estrategia sin sujeto, una sofisticada venganza del mundo, una ironía objetiva. Triste pero cierto, algo así como una nueva versión del principio de crueldad de Clément Rosset, "lo más cruel de la realidad no es su carácter efímero, insignificante y terrible, sino que todo eso sea, para colmo de males, verdadero<sup>160</sup>".

Nada especial, nada que decir, ahí radica el horror de la banalidad y lo que resulta bastante singular es que dos personajes tan diferentes como Andy Warhol y Roland Barthes coincidan en este punto. Escuchemos a Warhol hablar sobre la muerte en su *Filosofía de A a B y de B a A*, bajo el apartado que lleva por título <<Muerte>>. Todo sobre el tema leemos lo siguiente: "No creo en ella porque no estás ahí para saber qué ha pasado. No puedo decir nada sobre ella porque no estoy preparado para ello". Es el turno de Barthes: "Un día a la salida de una clase, alguien me dijo: "Habla usted llanamente de la Muerte". ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad!".

Sin embargo, retornado a los personajes centrales de esta narrativa, ellos aún pueden sanar de cualquier padecimiento con una terapia musical para enfermedades espirituales, es por eso que celebran con este festin en el *Sanatorium*; y desde ahí intentar fundar algo nuevo, porque *el amor pide amor y lo pide sin cesar, lo pide... aún* (Lacan).

Al final de la serie se encuentra una fotografía que aumenta la intensidad de la situación dramática, muestra un posible acto violento que podría poner en peligro la propia existencia de la enfermera (**fig. 100**), dejando al espectador la responsabilidad de elegir lo qué le ocurre al personaje.

Nuestra existencia transcurre en una constante lucha entre la vida y la muerte. El planteo desde el psicoanálisis es que la lucha se libra entre la pulsión de vida (Eros) y la de muerte (Tánatos).

Hay una fuerza que nos empuja hacia la vida, la supervivencia, el amor, el deseo. La otra que es una fuerza similar, nos impulsa al sufrimiento, al dolor, a autodestruirnos, se trata de la *pulsión de muerte*.

Sean bienvenidos a donde el tiempo se detiene. Bienvenidos a *Sanatorium*.

---

<sup>160</sup> Fabián Giménez Gatto, *Banalidad y teoría de la simulación: la paradoja de hablar del nada que decir*, en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Simulacion.htm>. Citado el 12.10.2010.



**Figura 92.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 1, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 93.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 2, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 94.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 3, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 95.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 4, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 96.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 5, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 97.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 6, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 98.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 7, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 99.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 8, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.



**Figura 100.** Elizabeth Rangel, Sin título no. 9, de la serie *Sanatorium*, 2010. Fotografía digital.

*Entonces recordé también la sensación del metal que me hubiera ceñido en tu brazo y las caricias olorosas a formol que a todo lo largo de mi cuerpo tus manos quirúrgicas [...] me hubieran prodigado en aquella casa llena del sonido del tumbo de las olas [...], y de las delicias del cuerpo humano abierto de par en par a la mirada como la puerta de una casa magnífica [...] como una puerta entre abierta...*

Salvador Elizondo, *Farabeuf*.

## CONCLUSIONES

El cuerpo se ha convertido en un espacio recurrente de escrutinio y violencia representacional en las distintas épocas histórico-culturales, nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que converge y se proyectan prácticas artísticas y discursos críticos, por tanto a la vez contruidos y naturales, semióticos y referenciales. La construcción plástica del cuerpo es una construcción simbólica determinada por la experiencia, donde desde la mirada, se encuentra localizada en el plano de los objetos y goza, como estos, de una cierta exterioridad para quienes lo contemplan. Siempre habrá, en la imagen del cuerpo, una zona oscura y sombría a la cual no hay ningún acceso, zonas calladas, donde el cuerpo no es el cuerpo, o deja de serlo para pasar a ser desmembrado, donde el cuerpo es el otro, un extraño a sí mismo.

El arte no ha estado al margen de discursos centrado en el género del cuerpo, su masculinidad y feminidad, el cuerpo artificial o *cyborg* y en el cuerpo asexuado; en el cuerpo mutilado o desmembrado; donde el cuerpo se ha entendido como una noción abstracta, más que desde la realidad del mismo –aunque lo real también está presente-, lo que importa son sus apariencias, lo externo, pero también su capacidad de ser objeto real, y al a vez simbólico. De un cuerpo como último refugio de la autenticidad, tal como se plantea en las prácticas de los años setenta hemos pasado a un cuerpo como soporte privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado y agresivo.

En el supuesto hipotético se manifestó que la representación del cuerpo *post mortem* en la obra fotográfica del proyecto denotó que la muerte como tal no se representa de una manera obscena debido a que las imágenes no se quedaron estrictamente en el plano literal de un registro, sino hubo una intencionalidad de conferir a las imágenes un carácter plástico y una representación estética.

La elección de una imagen extrema de una persona muerta, implica un descenso o ascenso a un universo inaccesible e inimaginable, ese reino intermediario entre el mundo perceptible y el mundo metafísico, donde el cuerpo puede todavía ser imaginado como un organismo viviente, aunque ya transportado a un dominio visionario y mítico. Sin embargo, aquí me encontramos ante “un punto ciego” del imaginario alimentado de la negatividad individual y cultural, que elegimos desde un inicio al operar en el del contacto, aprendizaje y trabajo sobre lo muerto. Es decir, nos encontramos ante la representación de la visión de la filósofa Julia Kristeva en su libro *Poderes de la perversión*, que define al cadáver como el colmo de la abyección; e independientemente de la intención de redimir

este *status* en lo formal del discurso fotográfico por medio de composiciones a manera de puestas en escena y pretendiendo la complicidad de referencias de algunas citas de la historia del arte, me encontré constantemente con imágenes que en mayor o menor grado produjeron cierto rechazo en el espectador principalmente por dos cuestiones: en primer término por la característica propia del medio. La fotografía confiere una realidad a los personajes y en este caso en particular al cuerpo muerto, que en pintura o literatura pudieran permanecer comparativamente irreales. Retomando las palabras de Owen Edwards: “En fotografía artística hasta la apariencia de la muerte nos resulta chocante”. En segundo término, en la mayoría de las series de la propuesta (exceptuando *Sanatorium*) se subvierte la estrategia de simulación al utilizar el cadáver real (no ficticio) como el objeto de estudio, lo que por principio cambia el estatuto del motivo representado y lo transforma en un acoso de lo “real” para el sujeto receptor, es así que nos encontramos con lo siniestro, obsceno y grotesco del cuerpo *post mortem* en la perspectiva donde se nos remite a una relación de aquello que debe permanecer oculto. Exponer lo que no debemos ver es una transgresión y una confrontación con lo monstruoso y lo terrorífico que dejan de ser atributos de la capacidad de contemplación del sujeto y pasan a ocupar el lugar del miedo, la atracción o el asco.

Ya en 1950, el sociólogo inglés Geoffrey Gorer proclamó que la muerte se había convertido en la nueva pornografía, remplazando al sexo como el mayor tabú en la sociedad.

Sin embargo, en la producción gráfica se buscó encontrar estrategias de representación encaminadas ¿por qué no? a producir un placer visual o al menos un interés o experiencia estética que nos invitó a enfrentarnos con lo efímero de nuestro ser y lo fortuito de nuestra existencia.

De acuerdo a la opinión vertida por profesores, compañeros de clase, los mismos actores de las fotografías y personas afines al campo artístico que conocieron la propuesta desde un comienzo y que fueron siendo testigos de los procesos de producción, manifestaron que en efecto, sí se logró plasmar una lectura diferente de la representación del cadáver, al subvertir y atenuar por principio la crudeza de las imágenes, creando imaginarios particulares en la búsqueda de una representación plástica.

Por otra parte, las personas no versadas ni afines al campo del arte, al observar las imágenes de la propuesta, no mostraron rechazo o desagrado, ya que encontraron otros elementos: personajes, atmósferas y situaciones que les aportaron una información o

valor adicional a las fotografías. Al encontrarse la llamada *pantalla tamiz* en el tratamiento de la imagen, no reconocieron el espacio habitado por el cuerpo *post mortem* o al mismo cuerpo que permaneció en algunas de las series como algo que se mostró de una forma “velada o diluida”, alejando a los receptores de la connotación negativa tanto del espacio de tales recintos como el de la experiencia de la configuración material del cuerpo muerto, llevándolos al ver y no ver o en el caso contrario al rever las fotografía a una experiencia estética.

El mundo actual inscribe la imagen de la muerte: el cadáver en su vacuidad y su nihilismo, en su imagen desublimada. Por lo tanto, el discurso fotográfico se fundamentó en la representación del cuerpo *post mortem* como testigo en el espectáculo de una realidad teatralizada y como una aportación personal, encontré estrategias de representación para resignificar, descontextualizar, crear y recrear imaginarios particulares en torno al cadáver, aludiendo a una renovada visibilidad estética de lo muerto que traspasó el confinamiento para convertirse en recintos abiertos a la mirada donde se representó una historia personal en el escenario del mundo que habitamos.

Considero que el arte proporciona la posibilidad de un encuentro liberador con la propia experiencia y que a pesar de todo, aún encontramos en el arte en general y en la obra de la propuesta visual en particular, formas renovadas de percepción y representaciones imaginativas de la realidad. Sigo confiando que el arte es un lugar de experiencias significativas donde los seres humanos aprendemos algo (aún cuando pueda ser terrorífico) de nosotros mismos y del mundo.

Como investigadora y como productora, este trabajo de investigación y de producción de obra visual me aportó muchos aspectos significativos. Considero que el más importante fue el haber encontrado diferentes estrategias de producción en el campo de la fotografía, lo que antes de comenzar el proyecto me tomaba mucho tiempo en la planeación. De igual manera, desarrollé y perfeccioné mis habilidades en el manejo de software de edición de imagen. Experimenté y exploré técnicas que me brindaron nuevos y diferentes soluciones para la construcción y tratamiento de la obra. Mejoré mi capacidad de observación, discernimiento y de reflexión en torno a la sustentación de mi propio trabajo visual.

Disfruté ampliamente las horas de clase en el Taller de Experimentación Plástica; fue enriquecedor trabajar con mis compañeros. Al escuchar sus opiniones, comentarios y sugerencias provenientes de tan distintos puntos de vista, me ayudó a replantear diferentes cuestiones relativas a la producción y solución del tratamiento en la edición de

las imágenes. Asimismo, aprendí a trabajar y a establecer dinámicas para coordinar y dirigir a equipos interdisciplinarios de profesionales de áreas distintas al arte: médicos, forenses, enfermeras, estudiantes de medicina, psicología y danza.

Por otra parte, al estar desarrollando los procesos de producción, fui ganando confianza en mi misma para continuar y concluir este trabajo que supuso desde un principio varios inconvenientes y un sin número de vicisitudes para su realización, entre otras cosas como ya lo mencioné, debido al contacto, aprendizaje y trabajo sobre lo muerto.

En especial, desarrollé una capacidad expresiva para poder modificar la percepción tanto de profesores y público en general, que se mostraron un tanto renuentes en un principio ante la temática propuesta debido a la crudeza en la representación del cuerpo *post mortem* planteada al comienzo del proyecto. Comencé con imágenes muy fuertes y gráficamente explícitas, pero conforme fui leyendo a diferentes autores que se relacionaban con mi tema de investigación y adentrándome en la investigación teórica y el análisis de obras de artistas que se relacionaban de igual manera con mi objeto de estudio, surgieron nuevas posibilidades y alternativas que me ayudaron para explorar y refrendar las posibilidades de la fotografía construida, al grado de que al final en la última serie, el cuerpo muerto se cubrió casi en su totalidad, cual telón que se cierne sobre un escenario marcando el fin de un acto y consecuentemente el comienzo de otro.

Todo este proceso también implicó, un proceso de autoconocimiento (existencial), de probar mis límites, fuerzas y capacidades tanto cognitivas como expresivas. Fue como una “ensoñación” y un viaje en el sentido literal de la palabra, ya que debí trasladarme frecuentemente por estos dos años y medio de Morelia a la Ciudad de México y viceversa.

Cabe señalar que muchos de los aspectos e ideas plasmadas en las series fueron concebidos durante esos innumerables trayectos. Cerraba los ojos y veía las imágenes que se hacían brevemente presentes y que a largo de los procesos creativos se transformaron de una experiencia interna en una externa, cuando el estrés y falta de inspiración se hacía contundentes al tener que resolver cuestiones implícitas en la producción para llevar a cabo y concluir las sesiones en un tiempo sumamente limitado.

Construí una realidad para mí y para todo aquel que quiso observar, y que también de hora en adelante esté dispuesto a hacerlo. Tuve la libertad para construir una realidad; un sentido, un deseo, ese “arder en deseos” -del que hablar Daguerre- por contemplar el semblante de la existencia y detener el flujo inalterable de la vida. Congelar en una

superficie fotográfica una existencia inmemorial: imágenes vividas que no pueden regresar más a la nada.

Por último, existe una interrogante básica, ¿debe existir el cadáver fotografiado para ver la muerte representada? Antes de emitir un juicio, sólo estableceré la posibilidad de dejar líneas abiertas de investigación y mencionar, algunos otros espacios que quedaron pendientes para fotografiar y ser testigos al acompañar al cuerpo *post mortem* en el último viaje: morgues, funerarias, salas de patología y taxidermia, colecciones científicas, crematorios y cementerios, mostrando lo que se oculta a la sociedad moderna.

En efecto, en la siguiente serie se planea que un cuarteto de cuerdas toque en una morgue vacía y no únicamente registrar en imagen fija su interpretación, sino también en video. De igual manera, realizar nuevamente la secuencia de *Sanatorium* en video.

En lo sucesivo, también se plantea que las imágenes del proyecto sean expuestas, como una propuesta para su difusión, en diferentes espacios (galerías, facultades de medicina, institutos de patología, entre otros). Establecer algunas herramientas para medir y generalizar los resultados del impacto en su recepción por parte de los sujetos receptores. Elaborar un catálogo con las imágenes que integran la propuesta gráfica del *Cuerpo post mortem en el teatro anatómico contemporáneo*. A la par, seguir produciendo nuevas fotografías con el vasto material que quedó sin editar y ampliar el panorama no sólo en torno al cadáver, incluso redirigir una investigación hacia el exterior de las “heterotopías” para explorar otros espacios físicos y simbólicos en la búsqueda de la ficcionalización y estetización de la experiencia material de la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*. Ed. Taurus, Madrid, 1984.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, 2ª Edición, Ed. Alianza, España, 2005.
- BORDIEU Pierre, *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Ed. Minuit, 1965.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1984.
- CAMPBELL, K., *Cuerpo y mente*, UNAM, México, 1987.
- CARLINO, Andrea, *Books of the body: Anatomical ritual and renaissance learning*; traducción al inglés de John Tesdechi y Anne C. Tesdechi, The University of Chicago, 1999.
- CELANT, GERMANO, *Witkin*, Primera edición Scalo, Italia, 1995.
- CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- CORTÉS, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1997.
- COSTA Joan, *La fotografía. Entre sumisión y Subversión*, Ed. Trillas, México, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Cuerpo Experimental Transmutativo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Centro Nacional de las Artes, México 2008.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*; traducción de Ramón Hervás, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- DUBOIS Philippe, *El acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Ed. Paidós, Barcelona, 1983.
- DUQUE, Pedro, *Larga Vida a la Nueva Carne en: Gormanía 2*, Alberto Santos Ed. 1999.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*; traducción de María Pons Irazazábal, 1ª Edición Lumen, Italia, 2007.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Ed. Catedra, 1992.
- GOMBRICH, E. H., HOCHBERG J. y BLACK, M., *Arte, percepción y realidad*, título original *Art, perception and reality*; traducción al español de Rafael Grasa, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1973.

- KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI editores, 6ª Edición, México, 2000.
- MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Edition du Seuil, Paris, 2003.
- MARZAL FELICI, Rafael, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Ed. Cátedra, 2ª Edición, España, 2009.
- NAVARRO, Antonio José, *La Nueva carne: una estética perversa del cuerpo*, Ed. Valdemar, Madrid, 2002.
- PIZARRO, Mario Efrén, *Ars Anatomica* (La relación dependiente entre las Artes Visuales y la anatomía en Occidente); Tesis de licenciatura en Artes Visuales, UMSNH-EPBA, México, 2009.
- RESTREPO, José Alejandro, *Cuerpo gramatical: Cuerpo, arte y violencia*, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Bogota, 2006.
- RIFKIN Benjamin A., ACKERMAN, Michael J. y FOLKENBERG Judith; *Human Anatomy*, Ed. Thames & Hudson, Londres, 2006.
- SALABERT, Pere, *Pintura anémica, cuerpo succulento*. 1ª Edición, Ed. Laertes, Barcelona, 2003.
- SALABERT, Pere, *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, 1ª Edición, Ed. CENDEAC, España, 2004.
- SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato*; traducción al español de José García, Ed. Taschen, Italia, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Six feet under: Autopsie unseres Umgangs mit Toten (Autopsy of our relation to the dead)* Catalogo de una exposición realizada en Noviembre 11, 2006-Enero, 21, 2007, Kunstmuseum Bern, Ed. Kerber, Bielefeld, 2006.
- TASK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1978.
- VAN LIER Henri, *Filosofía de la fotografía*, Ed. Trillas, México, 1984.

## PÁGINAS DE INTERNET

[http://clendening.kumc.edu/dc/rti/human\\_body\\_1605\\_bauhin.html](http://clendening.kumc.edu/dc/rti/human_body_1605_bauhin.html)  
<http://exapamicron.wordpress.com/2008/02/12/nueve-apuntes-sobre-anatomia-y-arte/>  
<http://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/billing/>  
<http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/7/7>  
<http://vesalius.northwestern.edu/>  
<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8473&num=824&sec=36>  
[http://www.anatomicaltheatrevisited.com/index.php?page\\_id=4](http://www.anatomicaltheatrevisited.com/index.php?page_id=4)  
<http://www.arte-mexico.com/eguerrero/TeresaMargolles/texto.htm>  
<http://www.artnet.com/artist/15342/andres-serrano.html>  
<http://www.artnet.com/artwork/424916067/138114/teresa-margolles-en-el-aire--in-the-air.html>  
<http://www.artstudiomagazine.com/fotografia/andres-serrano.html>  
<http://www.astropop.com/anatomical/anatomicalgallery/index.htm>  
<http://www.journals.uvic.ca/index.php/racar/article/download/10/72>  
[http://www.cambio.com.co/culturacambio/738/3684832-pag-3\\_3.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/738/3684832-pag-3_3.html)  
<http://www.curatoriaforense.net/niued/>  
<http://www.elpais.com/fotogaleria/Siniestra/belleza/5339-3/>  
<http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html>  
<http://www.heterogenesis.com/H-44/Johanisson.htm>  
<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf01/fernande.pdf>  
[http://www.maitriseorthop.com/corpusmaitri/orthopaedic/86\\_masquelet/masqueletus.shtml](http://www.maitriseorthop.com/corpusmaitri/orthopaedic/86_masquelet/masqueletus.shtml)  
<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>  
<http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?tool=pmcentrez&artid=1172289>  
<http://www.raco.cat/index.php/Dynamis/article/view/114456/143267>  
[http://www.replica21.com/archivo/articulos/g\\_h/404\\_galindo\\_horror.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/404_galindo_horror.html)  
<http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v25n1/art02.pdf>  
[http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc\\_medina](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_medina)