

ALMA

CULTURA & MEDICINA

Vol 11 - Nº 4
Diciembre 2025



EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

STAFF

Editor Responsable

Alfredo E. Buzzi
Matienzo 1849 2º B
(1426) CABA - Buenos Aires
Argentina
alma@editorialalfredobuzzi.com

Consejo Editorial

Isabel Del Valle
Martín Dotta Santana
Micaela Patania
María Victoria Suárez

Registro ISSN 2468-9890606339



ALMA CULTURA Y MEDICINA
Volumen 11, Número 4, Diciembre 2025

Consejo Editorial Consultivo

Baltasar Aguilar (San José, Uruguay)
Arpan Banerjee (Birmingham, Reino Unido)
Elizabeth Beckmann (Worthing, Reino Unido)
Uwe Busch (Remscheid, Alemania)
Davide Caramella (Pisa, Italia)
Adelfio Cardinale (Palermo, Italia)
Oscar Codas Thompson (Asunción, Paraguay)
Paola Cosmacini (Roma, Italia)
Eduardo Fraile (Madrid, España)
Ricardo Losardo (Buenos Aires, Argentina)
Alberto Marangoni (Córdoba, Argentina)
Jean-Pierre Martin (Sarlat-la-Canéda, Francia)
Enrique Méndez Elizalde (Buenos Aires, Argentina)
Renato Mendonça (Sao Paulo, Brasil)
Ana María Rosso (Buenos Aires, Argentina)
Norma Sánchez (Buenos Aires, Argentina)
Eduardo Scarlato (Buenos Aires, Argentina)
Eric Stern (Seattle, Estados Unidos)
Adrian Thomas (Bromley, Reino Unido)
Antonio Turnés (Montevideo, Uruguay)
René Van Tiggelen (Bruselas, Bélgica)
Adolfo Venturini (Buenos Aires, Argentina)
Antonio Werner (Buenos Aires, Argentina)

Diseño

JOB Comunicación

ALMA - Cultura y Medicina es órgano de difusión de:
La Sociedad Científica Argentina
La Academia Panamericana de Historia de la Medicina,
La Sociedad Argentina de Ecografía y Ultrasonografía (SAEU),

ALMA - Cultura y Medicina es una revista trimestral internacional que trata temas de interés común entre la cultura y las ciencias médicas. Las enfermedades, con sus síntomas y signos, su diagnóstico, su pronóstico, y sus tratamientos, contienen innumerables aspectos que escapan a lo estrictamente médico: su propia historia, su nombre, la historia de aquellos que las describieron, las vicisitudes de los pacientes que las padecieron, su aparición en la literatura, el arte, la música, el cine. Es de interés conocer la vida de los médicos que han contribuido al conocimiento médico, así como sus intereses extra-médicos (los ha habido poetas, músicos, políticos, deportistas, cocineros...), y la forma en la que hoy los recordamos (además de nombrar enfermedades, sus nombres están en calles, en ciudades, en hospitales). Han escrito libros, que se han convertido en clásicos. También son de interés las inclinaciones extra-médicas de los médicos contemporáneos, es decir, de nosotros mismos. Recomendar un libro, música, un postre. Una forma de cocinar el pescado, un museo, una obra de teatro. Un viaje, un trago, una película. También es pertinente analizar los procesos sociales, culturales, políticos y económicos relacionados con las actividades científicas y tecnológicas.

ALMA - Cultura y Medicina acepta todas las aproximaciones a la cultura y a la medicina, con énfasis en el pensamiento creativo.

ALMA - Cultura y Medicina está dirigida a un amplio grupo de lectores (dentro y fuera de la comunidad médica), proporcionando una visión reveladora de la relación entre la cultura y la medicina.

Imagen de tapa

Retrato de Elizabeth Taylor (1952). Fotografía de Philippe Halsman.

ALMA

ALMA Cultura y Medicina / Volumen 11, Número 4, Diciembre 2025

SUMARIO

04

La paradoja de la biografía

EDITORIAL

↳ Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

06

Elizabeth Taylor. El cuerpo, la enfermedad y la inmortalidad

NOTA DE TAPA

↳ Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

15

Jean-Baptiste-Simeon Chardin, el pintor del silencio

MALES DE ARTISTAS

↳ Prof. Dr. Antonio F. Werner

26

El hombre enfermo, el paciente y la enfermedad. Reflexiones a partir del cuento "Los enfermos" de Sergio Chejfec

LITERATURA Y MEDICINA

↳ Lic. Isabel Del Valle

Licenciada en letras.

Desarrolladora del Programa Literature & Medicine (Maine Humanities Council) en Argentina.

32

La Mariposa de Bateson hacia una Ecología de la Memoria: Comunidad de Puelches, La Pampa, 2002-2012

ANTROPOLOGÍA

↳ Lic. Viviana Perla Salvetti

Depto. Cs. Antropológicas FFyL/UBA

Facultad de Medicina - UBA

EDITORIAL

Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi
Editor Responsable

La paradoja de la biografía

Durante siglos la biografía se movió en una zona ambigua del conocimiento: demasiado cercana a la literatura para ser historia, demasiado comprometida con los hechos para ser arte. Claude Lévi-Strauss la definió como una “historia de baja potencia”, y buena parte de la academia pareció darle la razón. En los claustros universitarios, donde se valora la teoría más que la narración, el relato de vidas ajena fue visto con desconfianza: un género “popular”, destinado al público general, carente de aparato crítico.

Pero en esta mirada aparece una paradoja: aquello que hace de la biografía una de las formas más completas del pensamiento —su carácter interdisciplinario, su poder de empatía, su capacidad de unir razón y emoción— es también lo que la relega dentro del sistema académico. La biografía no es una forma menor. De hecho, ha sido llamada la “reina de las humanidades”: un espacio de confluencia entre historia, política, literatura y cultura, donde se sintetiza lo humano en su expresión más compleja.

La biografía es una forma de conocimiento que no se explica, sino que se narra. Su poder radica en que convence sin imponerse, persuade a través de

la emoción y no de la demostración. Esa fusión entre historia y pensamiento, entre emoción y crítica, es lo que permite a la biografía revelar verdades que el ensayo o el tratado académico nunca podrían alcanzar.

En el fondo, toda biografía es una apuesta por la imaginación. No se trata de inventar, sino de ver más allá de lo visible, de reconstruir a partir de fragmentos una vida posible. Cada biografía es una forma de arqueología moral: ordenar los restos dispersos de una existencia para darles sentido. Entre documentos, cartas, diarios, e incluso imágenes y sonidos hay elegir qué mostrar, qué callar, qué interpretar. El biógrafo no reproduce una vida, la reimagina. Cada dato cobra sentido solo dentro de la visión que lo contiene. Sin imaginación, los hechos son inertes.

La biografía exige una ética de la mirada. Contar una vida ajena implica, inevitablemente, ejercer poder sobre ella. El biógrafo decide qué episodios se vuelven visibles, qué silencios se preservan, qué emociones se amplifican. Pero también debe aceptar que, al hacerlo, está revelando su propia subjetividad. La biografía es un espejo doble: en el reflejo del otro se insinúa la sombra de quien escribe. Por eso, más que un género, es un

pacto moral entre dos presencias —la del biografiado y la del biógrafo— que se encuentran en el territorio incierto de la memoria.

La biografía comparte con la ficción un tipo de verdad estética. Lo que convence no es la fidelidad documental, sino la coherencia del mundo reconstruido. Como en la literatura, la credibilidad del relato depende de la verosimilitud emocional. La biografía, como la novela, persuade a través de imágenes que el lector reconoce como propias.

Este poder narrativo explica también el temor que despierta la biografía. En el siglo XIX algunos moralistas advertían que leer ficción podía ser “tan peligroso como la embriaguez”, porque despertaba pasiones difíciles de controlar. El relato emocional era visto como una amenaza al orden racional. Quizás por eso la biografía sigue siendo incómoda: porque se dirige directamente al lector, sin necesidad de intermediarios ni aparatos críticos.

En un mundo académico que a menudo se mira a sí mismo, la biografía devuelve la palabra al público. Y eso, en cualquier época, es un gesto político. ¿Qué sentido tiene una cultura en la que los especialistas solo dialogan entre sí? ¿Qué tipo de conocimiento construimos si no logra tocar la vida de nadie? En una democracia el saber debería abrirse a la sociedad, y no cerrarse sobre su propio lenguaje. La biografía —con su poder narrativo y su vocación de puente— puede ser la

vía más humana para reconciliar la erudición con la experiencia.

En su mejor forma, la biografía nos devuelve a la pregunta esencial: ¿qué significa vivir una vida? Contar una existencia es también explorar los límites de la libertad, el peso de las decisiones, la fragilidad de la identidad. Cada biografía, aun la más distante, nos obliga a pensarnos: ¿qué lugar ocupa el azar en nuestro destino?, ¿qué huella dejamos en los otros?, ¿qué historia contaría alguien sobre nosotros?

Quizás por eso, escribir biografías sea una tarea inseparable del arte y de la medicina. Ambas requieren observar, escuchar, imaginar y comprender. Ambas parten del cuerpo —real o simbólico— para llegar al alma. El biógrafo abre el cuerpo del tiempo con delicadeza de anatomista: la observación minuciosa, la interpretación, el respeto por la materia viva del pasado. La biografía, como el acto médico o el gesto artístico, no busca solo registrar la vida, sino comprender su forma, su textura, su misterio.

En tiempos de velocidad y fragmentación, reivindicar el poder de una vida contada con profundidad es también un acto de resistencia. Los relatos que leemos moldean nuestra cultura. Cambiar las historias que contamos —y las que elegimos escuchar— es, quizás, la manera más duradera de cambiar el mundo. **EAB**

Bibliografía

- Banner L.W. Biography as history. *The American Historical Review* 2009, 114: 579-586
- Benton M. The Aesthetics of Biography—And What It Teaches. *The Journal of Aesthetic Education* 2015, 49: 1-19
- Burdiel I. Presentación. Los retos de la biografía. Ayer. *Revista De Historia Contemporánea* 2014, 93: 13-18.
- Busch H.K. Towards a Theory of Cultural Biography. *Christianity and Literature* 2007, 57: 111-129
- Davis K., Pradilla V. La biografía como metodología crítica. *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2003, 30:153-160
- Douzou L. Biografía y relato de vida. *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2010, 43: 171-177
- Garraty J.A. The nature of biography. *The Centennial Review of Arts & Science* 1957, 1: 123-141
- Hedrick J.D. The paradox of biography. *Humanities* 1997, 18: 8-9
- Nagourney P. The Basic Assumptions of Literary Biography. *Biography* 1978, 1: 86-104
- Purcell M. The Art of Biography. *Studies: An Irish Quarterly Review* 1959, 48: 305-317.



ELIZABETH TAYLOR

EL CUERPO, LA ENFERMEDAD Y LA INMORTALIDAD

Nació con una mutación genética que hizo inolvidables sus ojos color violeta y marcó su destino. En Elizabeth Taylor, la belleza y la enfermedad fueron inseparables: fracturas, cirugías, adicciones y un corazón frágil acompañaron su vida de esplendor y dolor. Murió en 2011, pero su figura sigue viva como símbolo del cuerpo vulnerable y del alma indestructible.

► Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

Profesor Titular de Diagnóstico por Imágenes, UBA.



LA BELLEZA COMO HERENCIA Y CONDENA

Elizabeth Taylor nació en Londres, en 1932, con un don que parecía divino: una mutación genética que le dio una doble línea de pestañas y unos ojos de un violeta imposible. Aquella rareza, la *distiquiasis*, fue desde el comienzo una marca de destino: la anomalia que la hizo inolvidable fue también la primera señal de una vida dominada por el cuerpo, su esplendor y su fragilidad.

La distiquiasis congénita es una condición rara en la que crece una hilera adicional de pestañas desde la línea posterior del párpado, cerca o sobre los orificios de las glándulas de Meibomio, unas glándulas sebáceas ubicadas en los bordes de los párpados que producen lípidos (aceites) esenciales para la capa externa de las lágrimas. Su función principal es evitar que las lágrimas se evaporen demasiado rápido y mantener el ojo lubricado, sano y protegido. Su nombre deriva del médico alemán Heinrich Meibom, que las describió en el siglo XVII. En la distiquiasis, los folículos de las pestañas se desarrollan en lugar de estas

glándulas, por lo que, al faltar lubricante, a menudo provoca síntomas como enrojecimiento, dolor y sensaciones de cuerpo extraño en el ojo. El tratamiento varía desde el uso de lubricantes oculares hasta la extirpación de las pestañas anómalas mediante métodos como la depilación, la crioterapia, la electrólisis o la cirugía. En ocasiones este trastorno congénito se asocia con alteraciones cardíacas.

Hija de estadounidenses en Inglaterra, Elizabeth fue una niña hermosa en tiempos oscuros (Figura 1). La guerra obligó a su familia a cruzar el Atlántico, y en Hollywood la belleza infantil se convirtió en capital. En los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer, la pequeña Liz aprendió que su rostro era un instrumento, un espejo donde los otros medían sus fantasías. Con apenas diez años ya comprendía que el cuerpo podía ser una prisión con luces de celuloide.

Elizabeth Taylor pasó de niña prodigo a diva global, luego a actriz de prestigio con dos Óscar, y



Figura 1:
Elizabeth Taylor con sus padres (Francis Lenn Taylor y Sara Sothern) en el Club Stork (1947).

finalmente a ícono cultural que alternó cine, teatro y televisión, coronando su trayectoria con honores institucionales y un legado que trasciende Hollywood.

Su debut en *National Velvet* (1944) (Figura 2) la hizo célebre y también la hirió. Durante la filmación cayó de un caballo y se fracturó la columna vertebral. Esa lesión, que nunca cicatrizó del todo, sería

el primer capítulo de una biografía clínica interminable. La estrella nacía junto al dolor, como si cada destello viniera acompañado de una grieta.

EL CUERPO EN EL CENTRO DE LA ESCENA

A lo largo de las décadas de 1950 y 1960, Elizabeth Taylor encarnó una nueva figura de la mujer moderna: carnal, contradictoria, soberana y vulnerable (Figura 3). La cámara la adoraba con



Figura 2:
National Velvet (1944), su
primer gran protagónica y
fenómeno de taquilla.

Figura 3:
Foto publicitaria
de Elizabeth Taylor
(1955).





Figura 4:
Escena de *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), con Paul Newman. En esta película alcanzó su cima interpretativa y un boom de taquilla, y fue nominada al Óscar.



Figura 5: En *Suddenly, Last Summer* (1959) ganó su primer Globo de Oro y otra nominación al Óscar.



Figura 6:
Butterfield 8 (1960), un enorme éxito comercial y primer Óscar a Mejor Actriz.

devoción casi religiosa, pero el precio de esa devoción fue alto. La industria que fabricaba mitos también dictaba sacrificios.

Su cuerpo fue un escenario donde se representaban las ansiedades colectivas sobre el deseo femenino. En *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) (Figura 4) fue la gata en el tejado ardiente de Tennessee Williams, símbolo de deseo y frustración. En *Suddenly, Last Summer* (1959) (Figura 5) encarnó la culpa y el secreto. Y en *Butterfield 8* (1960) (Figura 6) ganó su primer Óscar interpretando a una prostituta de lujo que se enamora. La crítica aplaudió su talento; el público veía en ella una confesión involuntaria: la mujer más deseada del mundo interpretaba el precio del deseo.

En la década de 1960 se convirtió en la estrella de cine mejor pagada del mundo, y siguió siendo una figura pública muy conocida durante el resto de su vida.



Figura 7:
Elizabeth Taylor y Richard Burton en *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966).

En 1966 alcanzó su culmen artístico con *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) (Figura 7), donde se transforma físicamente y gana su segundo Óscar.

Los estudios médicos y los tabloides convivían en su vida con naturalidad. En un mismo día podía estar en una sala de operaciones y en la portada de una revista. La cirugía, el maquillaje y la actuación se confundían en una misma retórica del cuerpo expuesto. Elizabeth Taylor fue, quizás sin saberlo, la primera gran paciente pública del siglo XX.

DOLOR, ADICCIÓN Y SUPERVIVENCIA

La enfermedad la acompañó como una sombra obstinada. Hospitalizada más de setenta veces, sometida a unas veinte cirugías, Taylor sobrevivió a neumonías, fracturas vertebrales, flebitis, disentería, un tumor cerebral benigno (Figura 8) y cáncer de piel. Se le practicó una histerectomía, dos reemplazos de cadera y, hacia el final, una cirugía cardíaca. Cada intervención añadía una nueva cicatriz a su biografía, una constelación de heridas que el maquillaje no podía ocultar.

En los años setenta y ochenta, su vida se volvió un catálogo de diagnósticos. La adicción a los

analgésicos y al alcohol —que reconoció con valentía— era tanto un intento de anestesia como una forma de rebeldía frente al dolor. En 1983 ingresó en el Centro Betty Ford para tratar sus adicciones, cuando aún pocas figuras públicas admitían esa fragilidad. Allí conoció a su último marido, Larry Fortensky, obrero de la construcción, lo que demostró que incluso la más alta de las divas podía buscar redención en lo cotidiano.



Figura 8: En 1997 fue operada para extirpar un meningioma, un tumor benigno de las membranas que recubren el cerebro.

Elizabeth Taylor hizo del dolor una parte constitutiva de su identidad. Cada enfermedad era también una metamorfosis: la belleza se transformaba en resistencia, la actriz en paciente, y la paciente en testigo de la finitud.

DEL DIAGNÓSTICO A LA COMPASIÓN: EL NACIMIENTO DE UNA ACTIVISTA

Cuando su amigo Rock Hudson (Figura 9) murió de sida en 1985, la enfermedad adquirió para Taylor un rostro íntimo y una causa. En un tiempo en que el sida era sinónimo de estigma y silencio, ella decidió usar su fama como instrumento de denuncia. Fundó la *American Foundation for AIDS Research (amfAR)* y destinó parte de su fortuna y de sus joyas a la investigación y la asistencia.

El gesto fue radical. Una actriz que había encarnando la belleza hegemónica ponía ahora el foco sobre los cuerpos marginados, enfermos, invisibles. La medicina y la compasión se unieron en una misma acción política. Taylor comprendió que el dolor no es solo una experiencia privada, sino una oportunidad para ampliar los límites del amor.

En 1992 recibió el Premio Humanitario Jean Hersholt por su labor en la concienciación y defensa de los derechos de las personas con VIH/SIDA. Paul Newman le entregó el premio en la 64.^a edición de los Premios Óscar (Figura 10). Ese mismo año recibió el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia, reconocimiento a su lucha contra el SIDA. En su discurso habló de la dignidad de



Figura 9: Elizabeth Taylor y Rock Hudson en *Giant* (1956).



Figura 10: Elizabeth Taylor recibiendo el Premio Humanitario Jean Hersholt en la 64.^a edición de los Premios Óscar.

los enfermos y de la responsabilidad de quienes pueden darles voz. No era un acto de filantropía sino de reparación: la estrella convertida en ciudadana del lado nocturno de la vida.

LA ÚLTIMA BATALLA DEL CORAZÓN

Su cuerpo siguió siendo el escenario de esa doble condición: esplendor y deterioro. La mutación que le había dado dobles pestañas —la misma que deslumbró al mundo— se asoció, paradójicamente, a sus problemas cardíacos. En 2004 fue diagnosticada con insuficiencia cardíaca congestiva, y en 2009 se sometió a una cirugía para reemplazar una válvula.

Los últimos años la encontraron en silla de ruedas, con el rostro aún reconocible bajo los signos



Figura 11: Elizabeth Taylor llegando a la entrega de los Premios BAFTA (premios de cine de la Academia Británica) en 2005

del tiempo (Figura 11). Negó públicamente padecer Alzheimer, como si necesitara conservar, hasta el final, el control sobre su narrativa. Fue internada en Los Ángeles en el mes de febrero de 2011 por insuficiencia cardíaca (Figura 12). Murió el 23 de marzo de 2011, a los 79 años, rodeada de sus cuatro hijos.

Su funeral fue breve y judío, acorde con la fe que había adoptado décadas antes al casarse con



Figura 12: Diario La Capital, 12 de febrero de 2011 (<https://www.lacapital.com.ar/informacion-general/internan-elizabeth-taylor-insuficiencia-cardiacuteaca-n405101.html>).



Figura 13: La estrella de Taylor en el Paseo de la Fama de Hollywood en los días posteriores a su muerte en 2011.

Eddie Fisher. Quiso que su ataúd llegara quince minutos tarde, “para hacer esperar incluso a la muerte”. Fue su última escena: un gesto de humor y desafío frente al destino. (Figura 13)

EL MITO Y LA MORTALIDAD

Pocas figuras del siglo XX encarnaron con tanta intensidad la tensión entre cuerpo y alma, fama y enfermedad. Elizabeth Taylor fue una actriz mayor que sus películas, un mito que sobrevivió a sus propias ruinas.

El cine la transformó en ícono, pero la enfermedad la humanizó. Su cuerpo, sometido a la mirada del mundo, se convirtió en espejo de las obsesiones colectivas sobre la belleza femenina, la culpa y el envejecimiento. En ella se fundieron la mujer y el mito, la paciente y la diosa, la carne y el diamante.

Su amor por las joyas no era vanidad pura: los diamantes, duros e inalterables, representaban la promesa de permanencia que su cuerpo no podía cumplir (Figura 14). Cada piedra era un talismán contra la disolución. Cuando subastó su colección para donar los fondos a obras de beneficencia, cerró el círculo: el lujo se convirtió en caridad, la materia en espíritu.

EPÍLOGO: LA MEDICINA COMO ESPEJO DEL ALMA

En la vida de Elizabeth Taylor, la medicina aparece no solo como conjunto de diagnósticos, sino como lenguaje simbólico. La actriz que encarnó



Figura 14: Elizabeth Taylor luciendo el diamante Taylor-Burton es una gema translúcida con un peso de 68 quilates (13,6 g), adquirido junto con Richard Burton en 1969.

a Cleopatra y a Virginia Woolf también interpretó el papel de paciente ante un público planetario. Su historia recuerda que el cuerpo —ese territorio común entre lo biológico y lo sagrado— es escenario de todas las batallas humanas: deseo, dolor, fe, redención.

Desde la mirada médica, su caso es una suma de patologías y cirugías. Desde la mirada humanista, es una reflexión sobre la identidad y la vulnerabilidad. Taylor habitó ambos mundos. Fue, como

escribió Susan Sontag, ciudadana del reino de la enfermedad y del reino de la salud. Supo traducir ese tránsito en compasión, belleza y arte.

A su modo, Elizabeth Taylor encarnó el mito de una medicina ampliada: aquella que no solo cura cuerpos, sino que comprende el sufrimiento y lo transforma en sentido. Cuando su corazón se detuvo, la actriz ya había logrado lo imposible: convertir su biografía clínica en una lección de humanidad. **EAB**

Referencias

- ABC News. Elizabeth Taylor: End of Life Pain Management a Sore Spot for Patients, Families. <https://abcnews.go.com/Health/PainManagement/elizabeth-taylor-pain-end-life/story>
- Anderson Bower K. Elizabeth Taylor. The Grit & Glamour of an Icon. Harper Collins Publisher, 2023.
- Dicker C. Elizabeth Taylor Biography: The Legendary Life of Liz Taylor, Furious Love Affairs, Relationships and More. Digital Publishing Group, 2018.
- El País. Fallece la actriz Elizabeth Taylor [Internet]. Madrid; 23 mar 2011 [citado 2025 oct 25]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2011/03/23/actualidad/1300834808_850215.html
- Guerrero Laleona C., Gimeno Aguilar S., Portilla Córdova D., et al. Síndrome de distiquiasis y linfedema. An Pediatr 2005, 63(6): 561-568
- Jekowsky A. Elizabeth Taylor Dies from Congestive Heart Failure - ACC Explains. American College of Cardiology. <https://www.acc.org/About-ACC/Press-Releases/2011/03/23/16/36/ElizabethTaylorHF>
- Johnson S.M., Kincannon J.M., Horn T.D. Lymphedema-distichiasis syndrome: report of a case and review. Arch Dermatol 1999, 135(3): 347-348.
- Nordqvist C. Elizabeth Taylor Had Endured Several Illnesses And Injuries Throughout Her Life. Medical News Today. <https://www.medicalnewstoday.com/articles/220305>
- Randy Taraborrelli J. The Biography of Elizabeth Taylor. Grand Central Publishing, 2007.
- Sontag S. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus; 1996.
- Valdez I. Elizabeth Taylor Biography: The Jewel in the Hollywood Crown. Edición independiente, 2023
- Walker A. *Elizabeth: The Life of Elizabeth Taylor*. Londres: Weidenfeld & Nicolson; 1991.

MALES DE ARTISTAS



Jean-Baptiste-Simeon Chardin, el pintor del silencio

"No pintamos sólo con colores, pintamos con sentimientos"

Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699-1779)

☞ Prof. Dr. Antonio F. Werner

Miembro Honorario de la Comisión Internacional de Salud Ocupacional
Director de CurARTE Espacio de Humanidades Médicas

INTRODUCCIÓN

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)⁸ integra la galería de pintores que no son debidamente reconocidos por la posteridad, pero con méritos más que suficientes para no ser olvidados. Chardin fue uno de los más importantes pintores franceses del siglo XVIII, especialista en retratos y en naturalezas muertas. Si bien las diferencias que separaban la obra de Chardin con las pinturas de moda en la Francia del siglo XVIII, atrevidas y voluptuosas, lo alejaron de cierto tipo de público, a la vez le garantizaron el reconocimiento de los sectores más sanos de la sociedad, que identificaban el ambiente de honradez y pureza de sus creaciones con la propia vida del autor y su familia, lejos del despilfarro y

corrupción de la nobleza y la alta burguesía de la época. Comte-Sponville lo expresa así: *"Chardin es un pintor reconocido, pero poco conocido. Lo grandioso, lo sublime, lo heroico, las grandes escenas, no están hechas para él. Chardin viene del pueblo y nunca saldrá completamente de allí"*². Otro estudioso de su obra, Pierre Rosenberg, considera a Chardin en la misma línea creativa de Johannes Vermeer y Corot, *"pintores de lo cotidiano y del silencio"*.⁷

UNA VIDA EJEMPLAR

No se sabe mucho sobre su educación artística, que no debió ser trascendente, ya que se hizo conocido recién en 1728, cuando las dos obras que presentó en la Exposición de la Juventud,

una presentación que se hacía anualmente en la plaza Dauphine del centro de París, fueron seleccionadas por miembros de la Real Academia de Pintura y Escultura (Figura 1).

Las dos obras premiadas que le permitieron ingresar a la Academia fueron bodegones, "La raya" y "El buffet", llamando la atención que en ambas



Figura 1: Retrato de Jean-Simeon Chardin, Charles-Nicolas Cochin.

Chardin incorporara animales domésticos: un gato en "La raya", y un perro en "El buffet". Tanto el gato como el perro aparecen ansiosos por hacerse con un bocado. La raya eviscerada cuelga de un gancho en la pared de piedra mostrando su carne translúcida, que le hiciera decir al enciclopedista Denis Diderot (1713-1784)³: "*Es la carne misma del pez, su piel, su sangre... su rostro aterrador tiene un extraño parecido con una expresión humana*". Acompañan a la raya central un par de peces muertos, las ostras, los utensilios de cocina y el pequeño gato, cuya vivacidad destaca aún más la muerte de la protagonista central. El mango del cuchillo que sobresale de la mesa no es un detalle menor, ya que agrega profundidad al cuadro. Como en todas las obras de Chardin, el tema es menos importante que la investigación de los recursos técnicos. "La raya" ha pasado a ser la obra más famosa del artista y objeto de admiración de críticos notables, como Matisse y Marcel Proust, quien elogió la forma en que Chardin había convertido un "*extraño monstruo*" en "*la nave de una catedral policromada*"⁶ (Figura 2).

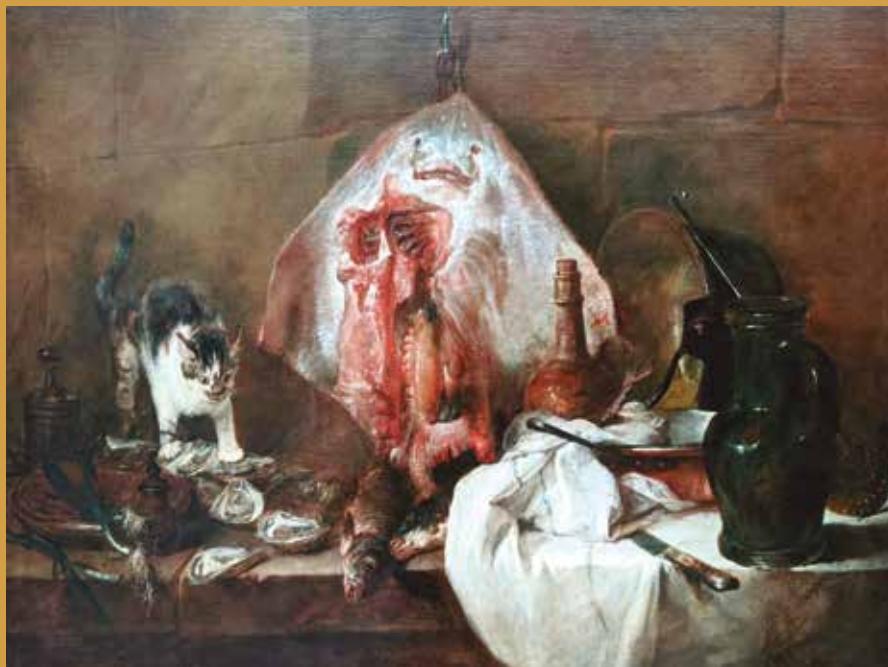


Figura 2:
"La raya". Museo del Louvre. 1728. Una de las dos obras premiadas y que permitió el ingreso de Chardin a la Academia.

La otra obra, también exhibida en el Louvre, "*El buffet*", representa una mesa repleta de alimentos, incluidas las ostras y un pato, todo bajo la atenta mirada del perro, que parece listo para romper la paz del momento (Figura 3).



Figura 3: "*El buffet*". Jean-Baptiste Chardin, 1728. Museo del Louvre.

Luego de diez años de vender sus bodegones, y tanto para su crecimiento artístico como para mejorar sus exiguos ingresos, Chardin incursió en el mundo de la pintura de género y del retrato. Su éxito económico fue relativo; es que el artista tardaba demasiado tiempo en producir un cuadro. Para algunos críticos, debido a su extremado detallismo; para gran parte de sus contemporáneos, por su pereza. Así se defendía el propio pintor: "Me tomo todo mi tiempo porque he desarrollado el hábito de no dejar mis pinturas hasta que, a mis ojos, no hay nada más que agregar...". De carácter introvertido, Chardin pintaba

en la soledad de su atelier, ya que no aceptaba compañía mientras trabajaba. Puntilloso y lento, su trabajo era penoso y no usaba dibujos ni bocetos previos. Algunas de sus obras de género doméstico fueron muy reconocidas, como las de la Figura 4, con fuerte influencia de los pintores flamencos, en especial de Rembrandt. En el cuadro "*Mujer sellando una carta*" una joven mujer de clase burguesa espera impaciente que su secretario le acerque la llama de la vela para poder sellarla con el lacre que sostiene en la mano, bajo la mirada atenta de su mascota. Nuevamente el artista recurre al artificio técnico de hacer sobresalir un objeto, en este caso la pluma, para intensificar la percepción de la profundidad de las imágenes. En "*Mujer en la cisterna de cobre*" Chardin pinta a una mujer pueblerina agachada mientras carga agua de la cisterna de cobre en una jarra de vidrio.



Figura 4a:
"*Mujer sellando una carta*". 1732. Charlottenburg Palace, Berlín.

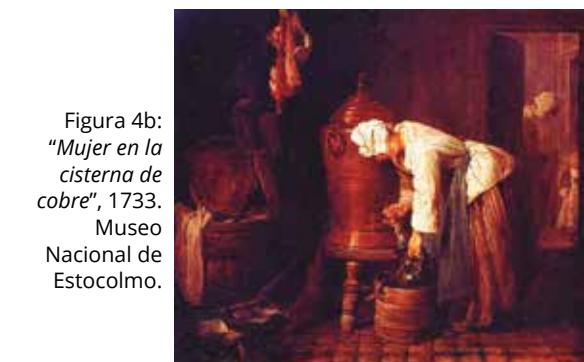


Figura 4b:
"*Mujer en la cisterna de cobre*", 1733. Museo Nacional de Estocolmo.

Paulatinamente, Chardin fue volcándose a la pintura de hogares pobres, en el movimiento que se llamó Intimismo. El intimismo de su pintura explica la mayoritaria presencia de mujeres y niños en sus obras, como en el caso de "*La lavandera*", cuadro de 1733. La protagonista es una sirvienta dedicada a fregar la ropa de sus patrones en un gran balde de madera, con una mirada perdida que nos hace imaginar que está sumida en un recuerdo grato o en una ensoñación pasajera. A su lado, por su atuendo andrajoso, el niño que juega con pompas de jabón, que es sin duda el hijo de la trabajadora, testimonia el grado de pobreza de la madre. En este cuadro, al igual que en "*La mujer en la cisterna de cobre*", Chardin abre una puerta en el fondo, permitiendo así una segunda fuente de luz. En "*La lavandera*", la puerta abierta deja ver a otra sirvienta que cuelga la ropa recién lavada (Figura 5).

Finalmente, Chardin logró cumplir con el propósito de mejorar su inestable situación económica, pero no fue través de los cambios que introdujo en su metier, sino como resultado de un ventajoso segundo casamiento en 1744, esta vez

con la rica viuda Françoise-Marguerite Pouget, quien aportó una casa y un patrimonio calculado en 8.000 libras. Para mayor suerte de Chardin, en 1752 el rey Luis XV le concedió una pensión de 500 libras. En 1755 fue nombrado tesorero de la Real Academia, y dos años después, el mismo soberano le concedió una vivienda oficial en las galerías del Louvre. En 1769, la renta vitalicia ascendió a 2.000 libras anuales, que no pudo disfrutar mucho tiempo, ya que en 1772 cayó enfermo, probablemente por padecer el "mal de las piedras", como se llamaba a los cólicos renales.

Françoise -Marguerite quedó inmortalizada como la protagonista del cuadro "*La serinette*", de 1751. Como *serinette* se conocía un pequeño organillo diseñado para enseñar canto a pájaros enjaulados. En un ambiente burgués, la mujer, que viste de color blanco, sostiene sobre las piernas el instrumento musical, semejante a una caja de música que se accionaba mediante una manivela. A la izquierda se aprecia la jaula con el pequeño serín, el pájaro que debe aprender el canto de la serinette. Para evitar las distracciones del alumno, la jaula se debía oscurecer totalmente (Figura 6).



Figura 5: "*La lavandera*". 1733. Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Figura 6: "*La serinette*". 1751. The Frick Collection, Nueva York.

En sus últimos años volvió a la pintura de naturalezas muertas, motivos poco atrayentes en la glamorosa y libertina sociedad versallesca de entonces, más interesada en los temas barrocos y picarescos.

Chardin, siempre fiel a sus principios morales, supo abordar el mundo de la infancia, con sus fuerzas potenciales, en especial cuando están dedicados al estudio o a tareas que considera formativas, como la lectura y la escritura. No son jóvenes aristócratas, son simples jóvenes de clase media, haciendo cosas sencillas pero útiles (Figura 7).

Incluso en el cuadro *"El niño con la perinola"*, de la Figura 7, en la que el niño está realizando un simple juego, Chardin recalca la honestidad y limpieza del ambiente doméstico que deben acompañar la infancia. Destaca la vestimenta y el porte elegante del pequeño protagonista, a quien identifica como *"Auguste Gabriel, el hijo del joyero Charles Godefroy"*, y, en el fondo, muestra los elementos educativos, como los libros, el papel, la pluma y el tintero, para aclararnos que el personaje simplemente ha hecho un recreo en medio de sus estudios.

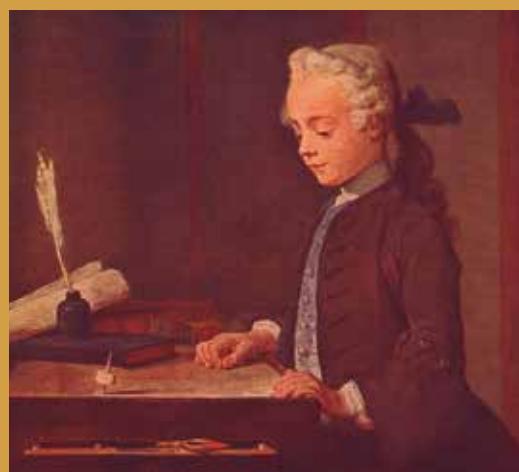


Figura 7: Cuatro ejemplos del arte de Chardin, en su interés en reflejar momentos íntimos en la vida de los jóvenes burgueses de su época. Arriba a la izquierda: *"La joven maestra"*. 1737, National Gallery, Londres. Arriba a la derecha: *"Castillo de naipes"*, 1734, Museo del Louvre, París. Abajo a la izquierda: *"Joven haciendo pompas de jabón"*. 1733, National Gallery of Art, Washington. Abajo a la derecha: *"El niño con la perinola"*. 1738. Museo del Louvre, París.

Si bien no existió una relación directa de Chardin con la medicina francesa del siglo XVIII, ni siquiera en la ilustración de textos especializados, compartió con los médicos higienistas de su época, como Samuel-Auguste Tissot (1728-1797) y Theodore Tronchin (1709-1781), y filósofos y educadores, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y Denis Diderot (1713-1784), su preocupación por promover un estilo de vida sano basado en la repetición de actos simples de aseo, educación, enseñanza, recato y respeto por la vida familiar. La idea central que los unía era que "*la salud se construye en el hogar*".

El médico suizo Samuel-Auguste Tissot, insistía en su obra "*Consejos a las personas sobre su salud*", sobre la responsabilidad del individuo y de la familia en la prevención y cuidado de la salud, como la higiene personal, la alimentación, la ventilación, y, en general, la moderación en las costumbres.

Chardin traducía estas recomendaciones en imágenes, apreciables en todos sus cuadros intimistas, como en "*La bendición*", uno de los que mejor representa este aspecto de su pintura moralista. Exhibida en el Salón de 1740, fue admirada por Diderot y otros filósofos que proponían el regreso a una vida familiar más sencilla y con respeto a las normas morales. También fue apreciada por el mismo Luis XV, quien la adquirió para su colección. En un ambiente de clase media, la madre y sus dos pequeños hijos se disponen a comer, pero antes, la mujer recuerda a los niños que deben agradecer a Dios los alimentos que están por recibir. Chardin ha dispuesto a los tres miembros de la familia en círculo alrededor de la mesa remarcando así la intimidad del momento. La escena transmite serenidad y auténtico recogimiento.

Como aporte curioso, vale informar que algunos patobiógrafos creen ver en la cara de la niña un

claro eritema facial, con diagnósticos que van de un simple *rush* malar hasta un lupus eritematoso sistémico, ya que esta rubicundez que torna las mejillas en forma de ala de mariposa suele ser un signo más común en los niños que en los adultos que padecen esta última enfermedad.^{4,13}

LOS PROBLEMAS OFTÁLMICOS DE ORIGEN PROFESIONAL

A partir de 1770, Chardin comenzó a perder la vista, por lo que tuvo un cambio abrupto en su técnica pictórica, abandonando el uso de los óleos para comenzar a realizar retratos en base a la utilización de los colores al pastel. Esta técnica ya había sido practicada por Leonardo da Vinci y Hans Holbein, y en tiempos más cercanos, por el pintor Maurice Quentin de la Tour (1593-1652).

El artista fundamentó el cambio por "problemas de salud", tal como aparece en la carta que dirigió a su superior, el conde de Angevilliers, recién nombrado Director de los Edificios del Rey, de mala relación con Chardin. En 1774 había muerto



Figura 8a: "*La bendición*" 1740. Museo Hermitage, San Petersburgo.

Figura 8b: Detalle de "*La bendición*" 1740. Museo Hermitage, San Petersburgo. Obsérvese la faz rubicunda de la niña, que ha dado lugar a diagnósticos de eritema malar infantil.

Luis XV y su sucesor no guardaba ningún afecto por sus obras. A partir de ese momento, cambió la suerte de Chardin, quien tuvo que afrontar el menospicio de sus superiores. En la carta solicitaba al marqués un aumento de la renta anual, pero en la respuesta se lo negaban aduciendo que ya cobraba mucho más que otros funcionarios, siendo un maestro de un género menor. Es que así se consideraba a la pintura de bodegones, escenas de género y retratos, reservando la categoría de género mayor a la pintura de motivos religiosos o históricos.

La causa de la enfermedad que padecía Chardin, y por la que tuvo que recurrir a los pasteles, se atribuyó al uso abusivo de pigmentos y aglutinantes tóxicos a base del plomo presente en los óleos. El plomo es un agente neurotóxico, y como tal afecta la funcionalidad del nervio óptico, provocando una disminución de la visión bilateral progresiva con escotoma central y visión reducida del color. La retina, como parte del sistema nervioso central, es sensible a la toxicidad del plomo. La acumulación de plomo en el epitelio pigmentario de la retina puede provocar la apoptosis de los fotorreceptores, especialmente de los bastones, que puede detectarse como una disminución de la sensibilidad y amplitudes de las ondas del electrorretinograma (ERG) adaptado a la oscuridad.¹

Chardin tenía debilidad por el uso de dos colores, el blanco y el azul celeste que se denominó “azul de Chardin”, los que solía aplicar con los dedos, según cuenta Diderot.³ La digitopintura es una práctica que conlleva el riesgo de la absorción cutánea del plomo y de otros agentes tóxicos presentes en los materiales.

También tendría el plomo una acción determinante en el desarrollo de la maculopatía degenerativa asociada con la edad (DMAE). Diversos es-

tudios han tratado de encontrar factores de riesgo de DMAE, existiendo algunas pruebas de que los metales pesados podrían incidir en el desarrollo y progresión de la DMAE. Un estudio coreano⁹ investigó la vinculación entre DMAE y metales pesados entre 2008 y 2011, en base a la concentración sanguínea de plomo y estudios de fondo de ojo, hallando valores de asociación significativa entre los niveles elevados de plomo en sangre y las maculopatías degenerativas de la retina.

El deterioro visual de Chardin quedó testimoniado por tres de sus autorretratos pintados al pastel, técnica en la que se hizo muy habiloso. Con gran sinceridad, en los tres cuadros el artista se mostró usando anteojos. El primero de estos autorretratos de Chardin, denominado como “Retrato de Chardin con gafas” se exhibió en el Salón de 1771, sorprendiendo al público, ya que existía la creencia de que el artista estaba demasiado enfermo para pintar. El correspondiente de arte de “L’Année littéraire” escribió: “Este es un género en el que nadie le ha visto trabajar y que, a la primera, lo dominó al máximo”. A su vez, Denis Diderot lo elogio de esta manera: “...la misma mano confiada y los mismos ojos acostumbrados a ver la naturaleza, ver la naturaleza con claridad y desentrañar la magia de sus efectos...”.³

En el primero de los autorretratos en pastel, el presentado en 1771, Chardin nos mira con sus ojos marrones desde su posición de tres cuartos perfil, con unas gafas tipo quevedos importadas de Inglaterra, delicadamente montadas casi sobre la punta de la nariz. Viste adminículos propios de su oficio, como la gorra-turbante azul y blanca para proteger el cabello de la pintura y una bufanda de seda. La expresión es notablemente apacible, con un dejo ligeramente inquisidor. Chardin no trata de ocultar la edad y combina magistralmente distintos tonos de pastel

para hacer más interesante la superficie cutánea. Proust se refirió así al retrato: "...*Sobre los anteojos descomunales que se resbalaron hasta la punta de la nariz que queda apretada entre dos lentes nuevos, están sus ojos cansados de pupilas apagadas; que parecen haber visto mucho, reido mucho y amado mucho y que dicen con ternura y jactancia: ¡Sí, soy viejo! Detrás del brillo de la dulzura apagada por la edad, todavía brillan. Pero los párpados están gastados, como un broche antiguo y bordeados de rojo...*"⁷ (Figura 9).

El segundo autorretrato al pastel data de 1775, y se tituló "*Retrato de Chardin con una visera*". Ya no nos mira a los ojos como en el primer retrato, sino que parece mirar más allá por encima de nuestro hombro, lo que le da un aspecto distante y arrogante. Viste el mismo tipo de cubrecabeza, pero le ha agregado una visera para protegerse

de la acción directa de la luz sobre sus ojos enfermos. Porta otro tipo de gafas, ha cambiado los quevedos del primer retrato por unos anteojos más modernos con patillas. En 1904, el pintor Paul Cézanne (1839-1906) le escribe a su amigo Emile Bernard: "...*¿Recordáis el fino pastel de Chardin, equipado con unas gafas y una visera que da sombra? Es un tipo ingenioso este pintor ¿No te has dado cuenta de que al dejar que una luneta cruce el puente de la nariz, los valores tonales se presentan mejor a la vista? Verifica este hecho y dime si me equivoco...*" (Figura 10).

En 1779, a los 80 años, y cercano a su muerte, regaló a la posteridad su tercer autorretrato, "*Retrato de Chardin en su caballete*", ingresado a la colección del Louvre recién en 1966. El artista repite



Figura 9: "*Autorretrato con gafas*". 1771, Museo del Louvre, París.



Figura 10: "*Autorretrato con visera*" 1775, Museo del Louvre, París.



Figura 11: "Autorretrato de Chardin en su caballete". 1779. Museo del Louvre, París.

el mismo esquema usado en el primer autorretrato, el de 1771, con la misma mirada dirigida al espectador y portando el mismo turbante con el moño azul. En esta obra, Chardin, sentado frente al caballete y con un crayón rojo en la mano, revela signos evidentes de su senilidad, los rasgos se han hundido, está más delgado y ha perdido vivacidad en los ojos (Figura 11).

Pocos meses después del tercer autorretrato, el 6 de diciembre de 1779 Chardin moría en su vivienda en el Louvre, asistido por Françoise-Marguerite, ignorándose la causa del deceso. Sus últimos años fueron difíciles; a los problemas laborales que surgieron tras la muerte de Luis XV, se sumaron dramas familiares, como la muerte de único hijo, Jean-Pierre, pintor académico como él, primero secuestrado por piratas en el Mediterráneo y luego ahogado en un canal de Venecia,

probablemente por suicidio. En 1775, Chardin realiza en pastel el retrato de su mujer, en ese momento de 76 años (Figura 12). El retrato de la anciana es magistral; la piel es pálida, ni siquiera esboza una sonrisa y las arrugas alrededor de los ojos remarcan la edad de la protagonista. Los editores y críticos literarios, Edmond y Jules de Goncourt escribieron sobre esta obra: *"Es en el retrato de su esposa donde revela todo su ardor, su vitalidad y la fuerza y la energía de su inspirada ejecución. Nunca la mano del artista mostró más género, más audacia, más felicidad, más brillantez que en este pastel. Con qué toque vigoroso y denso, con qué libertad y confianza maneja su crayón; liberado de la eclosión que antes amortiguaba su voz u oscurecía sus sombras. Chardin ataca el papel, lo raya, aprieta la tiza...Haber representado todo en verdadero color, este es el tour de force, el milagro que ha logrado el colorista..."*



Figura 12: "Retrato de Madame Chardin", 1775 . Museo del Louvre, París

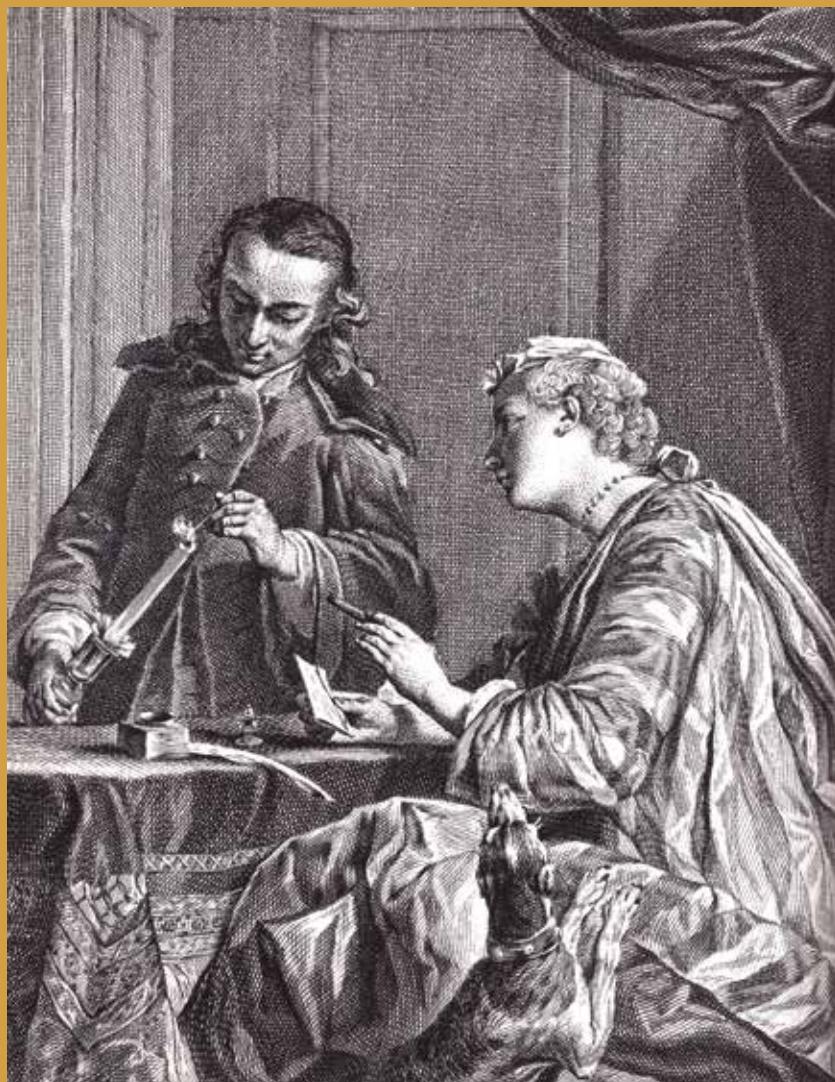


Figura 13: Ejemplo de granado del siglo XVIII. "Señora sellando una carta". Grabado de Etienne Fessard.

Hoy, es la fotografía el elemento que nos ayuda al conocimiento de un pintor determinado, pero en tiempos de Chardin era el grabado la técnica en boga para difundir la obra de un artista plástico entre el público en general. A partir del grabado original, la imprenta permitía la multiplicación de copias de bajo costo y llegar así a un amplio sector social de menores recursos (Figura 13).

Quizás Denis Diderot interpretó la sensación que generaba la visión de las obras de Jean-Simeon

Chardin al comentar luego de recorrer el abarro-tado Salón de París de 1769: *"Ante un Chardin nos detenemos instintivamente, como un viajero fatigado de su travesía que decidiera sentarse a descansar, casi sin darse cuenta, en el lugar que le ofrece un rincón verde, silencioso, con su arroyo, su sombra y su fresco"*.

CONCLUSIÓN

Pese a su admisión a la Academia Real, Chardin no fue debidamente considerado en vida, al grado

que, en el momento de su muerte, su nombre estaba casi olvidado. Redescubierto, ha pasado a ser con justicia el mejor pintor de bodegones y escenas domésticas de su momento, y un hábil iluminador de objetos inanimados y de motivos que generan reacciones emocionales. Fue un gran influyente para la generación que los siguió, como Jean-Honoré Fragonard y luego para los impresionistas Cezanne, Manet y Courbet.

La firma de Chardin (Figura 14) es tan sencilla como lo era su autor; con letras de imprenta minúsculas, sin subrayado ni indicación de la fecha de terminación del cuadro. Estas características,

sumadas al número de seguidores que intentaban sumarse al éxito de Chardin como pintor de bodegones y escenas domésticas, hacen que hoy sea a veces difícil identificar al auténtico autor del cuadro. Nuevamente es Denis Diderot quien se refiere a Chardin con certeza: *"Nos enseña a ver la poesía en las cosas humildes. Él hace sentir, sin quererlo, la grandeza en lo pequeño".³* EAB



Bibliografía

1. Aghdam KA: "Bilateral Optic Disc Edema in a Patient with Lead Poisoning". J Ophthalmic Vis Res. 2019 Oct-Dec; 14(4): 513-517.
2. Comte-Sponville A: "Chardin o la materia afortunada". Editorial Nortesur, España. 2011
3. Diderot Denis : "Essais sur la Pinture". Editorial Nabu Press, 2011
4. Marson P et al: Rash malare in un dipinto di Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) Reumatismo 2001; 53(2):175-179
5. Nordberg GF et al: "Handbook on the Toxicology of Metals". 3rd ed. Amsterdam: Academic Press; 2007:445-86. 925e47.
6. Proust M: Chardin et Rembrandt" Le Bruit du temps; N.^o mayo 2009
7. Rosenberg P: "Todas las obras pintadas de Chardin" Editorial Flammarion, Paris, 1983
8. Rosenberg P: "Chardin" Royal Academy Publication, 1979
9. Sang Jun Park et al: "Five Heavy Metallic Elements and Age-Related Macular Degeneration". Epidemiologic Survey Committee of the Korean Ophthalmologic Society. Ophthalmology 2014;1-9.
10. Scarlato ER, Werner AF: "Venenos en el Arte I: Luces, sombras y matices de la Toxicología". Editorial OLMO, Buenos Aires, 2015
11. Scarlato ER, Werner AF: "Venenos en el Arte II: Riesgos toxicológicos en el trabajo". Editorial Erga-Omnes, Buenos Aires, 2023.
12. Scarlato ER, Werner AF, Buzzi A, Appiani F: "La locura en el arte". Editorial EAB, Buenos Aires.
13. Sierra Valente X: "Eritema malar en una obra de Chardin. ¿Lupus?" <https://xsierrav.blogspot.com/2017/06/eritema-malar-en-una-obra-de-chardin.html>
14. Werner AF, Scarlato ER: "Historias de la Salud y Enfermedad de los Trabajadores", Editorial EAB, Buenos Aires, 2018.

LITERATURA Y MEDICINA



El hombre enfermo, el paciente y la enfermedad.

Reflexiones a partir del cuento “Los enfermos” de Sergio Chejfec

En “Los enfermos”, Sergio Chejfec nos enfrenta al hospital como territorio límite, donde la vida se fragmenta y el hombre se vuelve anónimo. A través de una mujer sin nombre que busca a un paciente que nunca encuentra, el relato expone la despersonalización del enfermo y el miedo al contagio como metáforas del distanciamiento humano. Entre pasillos, rumores y cuerpos reducidos a patologías, la literatura vuelve visible lo que la medicina a veces olvida: el hombre detrás del paciente.

 **Lic. Isabel Del Valle**

Licenciada en letras.

Desarrolladora del Programa Literature & Medicine (Maine Humanities Council) en Argentina.

Dentro del repertorio de escenarios temibles, el hospital ocupa uno de los primeros puestos. Es difícil transitar por ese entramado de pasillos, aparatos, barbijos, sonidos y olores incómodos sin una causa propia o cercana que nos obligue. Lo peor de un hospital tal vez no sea lo que muestra sino lo que

oculta. Allí habita lo más temido de la condición humana: el dolor, el sufrimiento, la finitud. La mayor incertidumbre y a la vez, la mayor certeza.

Allí habita el límite. Una frontera intolerable a la conciencia del hombre. Y más aún para ella, que siempre respondió con incomodidad, distancia,

temor, rechazo, y hasta "...con una indiferencia regulada en el borde del desdén y de la corrección" ante todo aquel que mostrara alguna forma de vulnerabilidad física.

El mundo de la enfermedad nunca fue parte de su pensamiento ni de su historia de vida. Sin embargo, una carta inesperada la puso de golpe ante su aprehensión más sensible: el contacto con el otro.

"Cierta mañana recibe una carta. Le preguntan si, dado que puede considerarse una privilegiada, no estaría en condiciones de acompañar a alguien que arrastra su enfermedad desde hace tiempo y que probablemente está cerca del final."

Allí se mencionaba el nombre de la institución, la sala y el número de cama, pero nada decía del paciente ni de su patología. La invitación la entusiasmó pero a la vez la llenó de angustia. Pensó quién sería ese enfermo asignado, qué dolencia tendría, qué cuidados iba a requerir.

¿Podría haber otro más amenazante que un enfermo quien lleva consigo el fantasma del contagio?

A pesar de eso y sin dar muchas vueltas, aceptó la convocatoria. Tal vez consideró ese acto compasivo como una oportunidad de reivindicación. Esa misma noche, se sentó frente a la computadora y trazó el recorrido desde su casa a la institución. Allí estaba ahora, virtualmente transportada, ante la puerta del hospital.

"La nota sugiere llevar algo para leer, un poco de dinero y, si quiere, un cuaderno y un lápiz por si el paciente precisa comunicarse de ese modo."

Cuando llegó el día, decidió ir caminando. Caminar la ayudaría a bajar la ansiedad.

Un hospital le imprime a la zona su propio ritmo. Taxis, bares, ambulancias, sirenas, gente apurada o con el paso quebrado van anunciando su cercanía.

Una vez adentro se enfrentó a una inesperada maraña de pasillos, recovecos y rincones donde pacientes y familiares parecían extraviarse y reencontrarse sucesivamente "...como si el precio de estar allí consistiera en sufrir repentinos raptos de desorientación con obligadas recapitulaciones."



Figura 1:
Sergio Chejfec

De repente, un cartel le trajo una fugaz sensación de alivio. En grandes letras de color se desplegaba un listado de especialidades médicas, que más que orientarla, la sumergirían en el atlas de un organismo fragmentado. Gastroenterología, oftalmología, cardiología, traumatología, ...estómago, ojos, corazón, huesos...

Superado el desconcierto inicial, se entusiasmó al pensar que en alguna parte de ese mecano encontraría a "su enfermo" asignado. Recordó que la carta nada decía de su patología así que decidió tomar al azar uno de los tantos pasillos que atravesaban el *hall* de ingreso.

Por todas partes, gente apurada o demasiado lenta le obstruía el paso. Todo la sorprendía y a la vez, la incomodaba. Era lógico. Era profana en esos territorios. Desconocía el lenguaje del cuer-

po doliente, la incertidumbre, el tedio, la impaciencia, la espera. Necesitaba hablar con alguien, poder preguntar pero se le hacía muy difícil establecer contacto.

Por un momento, se sintió invisible caminando sola entre vidas extraviadas con olor a enfermedad. Y si bien tenían los ojos dirigidos al entorno, su mirada estaba como extraviada o reconcentrada en sus problemas, en sus angustias. Sin embargo, fue consciente de que en todos los casos esperaba ayuda de "... seres vulnerables, probablemente resignados a largas esperas, sopor tando afecciones crónicas o desvelos sin medida."

Algunos se movían con extrañeza o inseguridad; otros, con la familiaridad de quienes habitan con frecuencia en los suburbios del dolor. En un rincón, contra una hilera de sillas metálicas, un



Figura 2:
Francisco y la
luz de los días
(Emma Cano).



Figura 3: Hombre-paciente (Emma Cano).

hombre con una bufanda verde que le calcaba un bulto en el cuello revolvía frenéticamente sus manos huesudas dentro de bolsas plásticas repletas de estudios médicos, como pretendiendo rescatar parte de esa identidad que la asepsia hospitalaria, junto con su cuerpo, se ocuparía de esterilizar haciendo de la biología la nueva huella de identidad. Tal vez ese reduccionismo, sea uno de los mayores riesgos de la hospitalización. No era casual que sólo le hubieran dado el número de cama.

"Da unos pasos y comienza a escuchar un quejido lúgubre, un único sonido, algo parecido a una continua letra E, proferida desde un cuerpo en la más profunda penumbra. Piensa que a lo mejor se trata del enfermo asignado, pero cuando llega a los pies de su cama una chapa colgante indica otro número. Es una placa antigua y borrosa, por lo tanto, debe inclinarse para leerla, y en esa postura adivina una especie de composición: el cartel suspendido contra los barrotes de la cama, y enmarcándolo desde más atrás, los pies erguidos del enfermo, cubiertos por una sábana."

Iba sin rumbo claro por uno de los tantos corredores, hasta que, de repente, algo la hizo detenerse ante la puerta de una sala. Fue el contorno leve de algunas figuras que transitaban como desdibujadas en claroscuros entre las camas de los enfermos, procurando brindarles alguna forma de confort a esas existencias desgraciadas.

"A veces llevan alguna ropa entre las manos; ella imagina batones de dormir o camisas para los enfermos. Más cerca, alcanza a distinguir junto a las primeras camas del dormitorio los enseres de los internados, objetos que tienen allí para su conveniencia. Siempre se repiten las mismas cosas, por lo general de colores indefinidos y sobre todo pequeñas, como si se hubiesen fabricado a una escala apta para personas disminuidas."

Sobre las mesas de luz, estampitas de santos, rosarios, fotos de niños, un pañuelo ajado por las lágrimas, un frasco de colonia, un vaso con olor a familia... Esos modestos enseres personalizan a ese hombre, aplastado por el anonimato en la grisácea y homogénea cotidianeidad del hospital.

La última hora de la tarde, cuando la luz comienza a desfallecer por las paredes de las salas y la vida parece condensarse en confesiones, agradecimientos, reproche, perdones y despedidas, sea posiblemente uno de los momentos más difíciles y de mayor intimidad en una habitación de hospital. Una madre y una canción de cuna. El llanto contenido de un hombre. El susurro de una oración religiosa. El estertor o la letanía de algún enfermo creaban cierto lazo de continuidad colectiva, como un hilo que amarra lo que parece a punto de separarse.



Figura 4: En-la-sala-de-espera (Emma Cano).

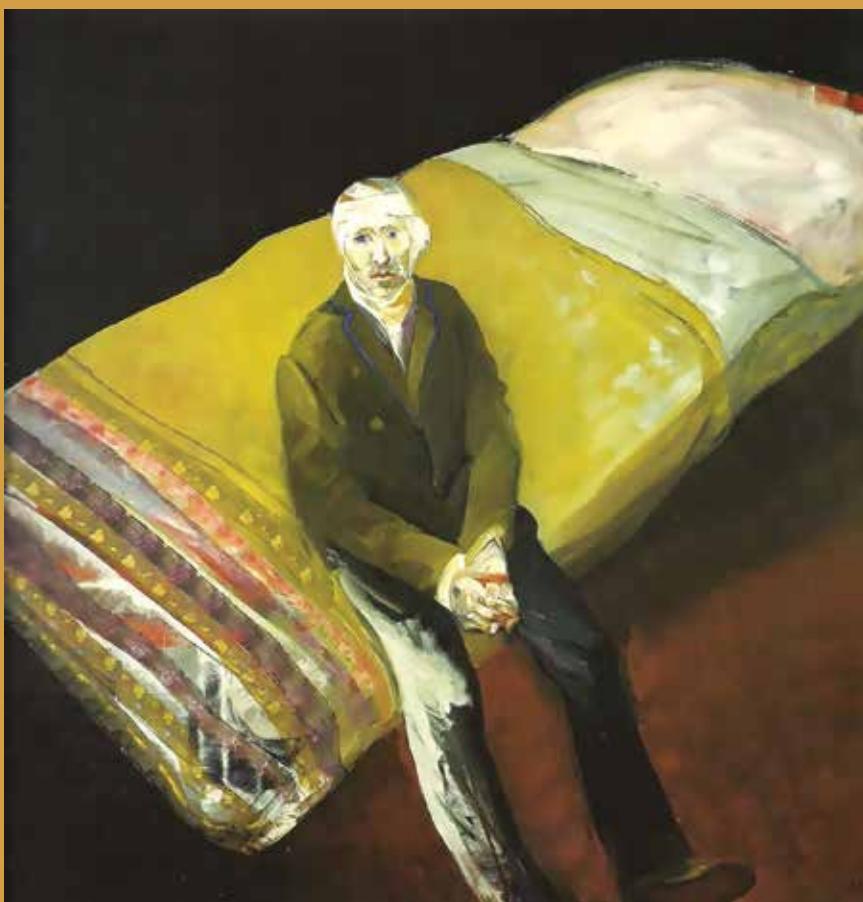


Figura 5:
Cama 1
(Carlos Alonso).

Tal vez esos sonidos sean parte del lenguaje universal del fin de la vida. Esa tensión emocional propia de cuando la vida y la muerte se desafían cara a cara se entremezcla con un rumor ancho, amorfó, anónimo, colectivo, “... superlativamente expandido, de distintos tipos de toses, ruidos de papeles que envuelven comidas, (...) el frufrú de las bolsitas de plástico que contienen todo, el choque de platos y cubiertos....”

El rumor sencillo de esa pretendida cotidianidad doméstica trasladada al hospital se quiebra rápidamente ante las alarmas de los monitores, el incansable y monótono respirar de las máquinas de ventilación o el chirrido metálico de las

ruedas de las camillas trastabillando sobre los mosaicos rotos de los corredores.

En el extremo muerto de un pasillo, equipos médicos, artefactos metálicos y aparatos en desuso, camas de barrotes oxidados, muletas, camillas, prótesis, sillas de ruedas le interrumpieron el paso.

La lógica mecanicista redujo el hospital a un espacio para atender, primero, la *enfermedad*, luego al *paciente* y por último, al *hombre enfermo*; un centro de reparación de piezas averiadas, como ignorando que, en cada fragmento de cuerpo, hay una vida detenida o abortada. Quizás pensó

que, más tarde o más temprano, esas piezas podrían representar alguna parte de sí.

Sin dudas, aunque arrumbadas desordenadamente, eran una advertencia o recordatorio del paso del tiempo y la vulnerabilidad humana. Algo que nadie quiere ver. Sin embargo, en ese codo oscuro del pasillo, estamos todos.

Por momentos, sintió el roce del miedo. Quizás hasta se arrepintió de haber aceptado la propuesta. Ese hospital, representado en la pantalla de su computadora, se había vuelto de golpe un mundo demasiado grande y amenazador. *"Es consciente del lento viaje por los corredores como si se tratara de una expedición a la profundidad."*

El hospital tenía algo de irrealidad. Recorrerlo era adentrarse en un mundo paralelo y a la vez perpendicular al de los sanos, reconocido y negado, un mundo de luces y sombras, de voces y silencios, de palabras y rumores, de vida y de muerte. *"Toda esta situación le parece bastante irreal pero a la vez demasiado compacta como para serlo."*

Todo allí remite al cuerpo, fragmentado, objetivado, anónimo de un hombre que llega portando su biografía con una enfermedad a cuesta, pero que no bien traspasa el umbral, se vuelve una versión abreviada de sí. Y si bien todo allí es materialmente concreto, obscenamente corpóreo, es difuso e intangible a la vez. Tan difuso e intangible como "su" paciente, al que nunca llegó. Chejfec, en este cuento, nos invita a acompañar el itinerario incierto de una mujer sin nombre en busca de un paciente sin nombre dentro un hospital.

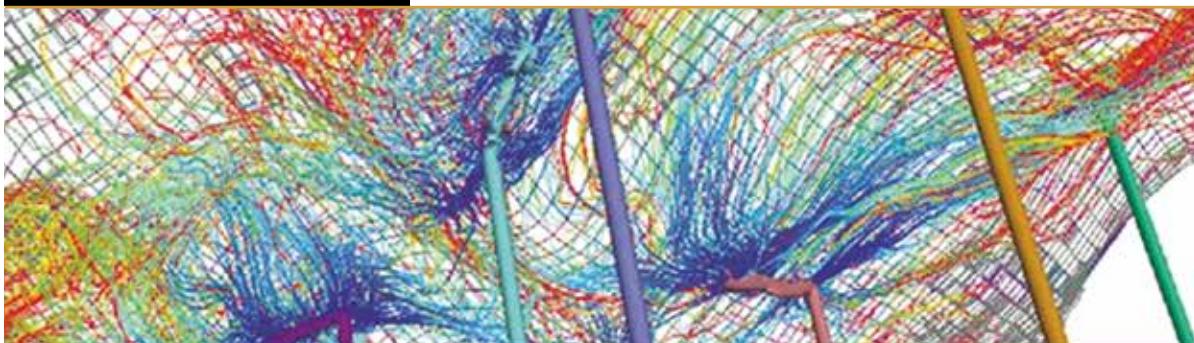
Dos anónimos procurando un encuentro en un escenario donde las identidades personales se neutralizan. La trama se desarrolla entre dos tránsitos paralelos, uno externo y otro interno: el recorrido errático a través los grises corredores hospitalarios, y el recorrido dentro de la subjetividad de la protagonista, ensimismada en sus elucubraciones, en un diálogo introspectivo durante la búsqueda de "su" paciente. Su temor al contagio explica esa conducta evitativa, esa distancia física y emocional que atraviesa todo el texto.

El encuentro frustrado representa la dificultad para contactar con la subjetividad del enfermo en el contexto de la atención médica.

Paradójicamente, si bien el nombre del cuento alude a "los enfermos", estos no son los protagonistas, sino que aparecen sugeridos en partes sueltas del cuerpo -miembros anatómicos (pies, tobillos, manos), en sonidos (toses, conversaciones, gemidos), y en las rutinas a los que la servidumbre hospitalaria los somete en su condición de paciente. El cuerpo como territorio de la enfermedad ocupa el lugar protagónico.

Y el hombre enfermo, con nombre y apellido y su biografía vulnerada, ese, no está. **"Los enfermos"** es una alegoría de la despersonalización que sufre el **hombre enfermo** una vez que asume el rol social de **paciente**, en un contexto de marcado reduccionismo biológico que da preponderancia a la **enfermedad** invisibilizando así a la persona. **EAB**

ANTROPOLOGÍA



La Mariposa de Bateson hacia una Ecología de la Memoria: Comunidad de Puelches, La Pampa, 2002-2012

Las políticas Culturales adoptadas en Argentina en 2001, en respuesta a las sugerencias de la UNESCO para detener el odio intercultural luego del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York (1), impulsaron a los antropólogos a poner el foco en los procesos locales de "emergencia de memoria" (Salvetti 2013: 13) imbricados en la identidad grupal, donde el Modelo *Mariposa de Bateson*, cuyos pasos fueron formulados en el número anterior, permitieron identificar de modo retrospectivo los factores específicos que impulsaron el desarrollo sustentable en una pequeña comunidad entre 2002 y 2012.¹

 **Lic. Vivina Perla Salvetti**
Dept. Cs. Antropológicas FFyL/UBA
Facultad de Medicina - UBA

APLICACIÓN DEL MODELO MARIPOSA

Los resultados de la incorporación al Modelo *hacia una Ecología de la Memoria colectiva* de conceptos procedentes de dife-

rentes ámbitos y disciplinas, están disponibles en la Tabla I. En las líneas que siguen, procederemos a describir cómo y por qué fuimos incorporando tales datos sobre la plantilla.

¹ Actualización de Salvetti, 2013, 2017 y 2024.



Tabla 1. Mariposa de Bateson. Aplicación sobre caso particular.

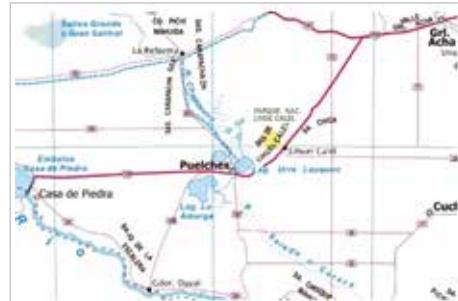


Figura 1. Mapa de Puelches y Recursos Naturales de cercanía. Parque Lihue Calel. Lagunas La Amarga, la Dulce y Urre Lauquen.

2001: PROGRAMA MRC DE APN

En este marco de políticas de inclusión y respecto a las autonomías locales, la Administración de los Parques Nacionales (APN) de la Argentina elevó en 2001 el proyecto conocido como Manejo de Recursos Culturales (MRC) que consistía en una estrategia para promover en todo el país el desarrollo autosostenible de poblaciones en riesgo. Mediante la organización de *Talleres Participativos*, se promovía la patrimonialización de los recursos naturales, históricos y culturales locales (Molinari y Ferraro, 2005). En tiempos cuando se desprecia el rol del Estado, cabe consignar que, en ausencia de tales Políticas Culturales inclusivas y sustentables, la Comunidad de Puelches hace años hubiera desaparecido por completo.

Tanto las Políticas Culturales como los Talleres Participativos a implementar, fueron ubicados en el ámbito de los *mensajes posibles*, que ofrecen la oportunidad de cambios en la conducta individual o grupal. Tales políticas culturales *reingresan al sistema como algo dado*, donde cada comunidad luego respondería según sus antecedentes particulares.

LOS TALLERES PARTICIPATIVOS

Los talleres para patrimonialización fueron reglamentados por la APN en 2002 y realizados en diversas comunidades cercanas a Parques Nacio-

nales que contaban con un rico registro del pasado originario, particularmente de Arte Rupestre, como los del PN Lihue Calel cercano a la localidad de Puelches, provincia de La Pampa (Figura 1)

La patrimonialización, puede definirse como el proceso mediante el cual objetos, saberes y modos de vida se reconocen como propios y se transforman en elementos culturales que definen una identidad colectiva. Según el Antropólogo Joel Candau “es producto de un trabajo sobre la Memoria” que depende fundamentalmente de la *expresión oral interactiva* (Candau 2002:88 y 89) en *espacios de memoria* (Nora, 1984). De ahí surgió la necesidad de programar Talleres con la participación abierta a la Comunidad, complementados con sesiones de Historia Oral, mediante entrevistas individuales y presentaciones en las escuelas.

Dada la importancia de la Oralidad en los procesos de Identidad y Memoria, ubicamos el programa de Historia Oral en el nivel de mensajes primarios, sujetos a interpretación.

Lamentablemente, los Talleres alcanzaron resultados disímiles en todo el país, y paulatinamente dejaron de realizarse (Tarquini y otros, 2009). Los Antropólogos que organizaron tales talleres,

observaron una toma de distancia que impedía a los lugareños identificarse con el patrimonio originario. Una Antropóloga que entrevisté hace años, me comentó que, si bien reconocen a sus antepasados, insisten en presentarse como "criollos, bien argentinos." Abordar esta problemática nos permitirá entender el porqué del fracaso de los Talleres en todo el País y porqué avanzaron en Puelches.

EL PATRIMONIO ¿ALGO DADO? CONFUSIÓN ENTRE HERENCIA Y PATRIMONIO

Entender la importancia de los talleres participativos, requiere no solo describir la preocupación que organismos internacionales como la UNESCO y otros han manifestado acerca de la conservación del Patrimonio, sino comenzar por comprender *que lo que se entiende por Patrimonio* por parte de Juristas, Antropólogos, Arqueólogos y funcionarios de Gobierno, no siempre coincide con las creencias locales.

La arqueóloga argentina María Isabel Hernández Llosas reflexiona a partir de una diferencia semántica que el término inglés unívoco *heritage* suele ocultar.

Hernández Llosas sostiene que, al definir el patrimonio arqueológico, muchos académicos, científicos y autoridades públicas, suponen al registro arqueológico como Patrimonio al validar su legitimidad. La ideología dominante parece ignorar que la definición básica de Patrimonio, *exige que un grupo de personas reconozca algo como propio*. Solo entonces cobra importancia el concepto de patrimonio como valor social. Sin embargo, las autoridades suelen fallar en reconocer la importancia de los antecedentes históricos, el conocimiento tradicional, y los valores locales (Hernández Llosas 2004:148)

Hernandez Llosas plantea la necesidad que los funcionarios oficiales tomen en serio las creencias lo-

cales y los vínculos emocionales con determinadas historias. Hay una enorme diferencia entre *la identificación espontánea* con un espacio como propio, y aceptar *lo que exige ser reconocido* como propio.

Se soslaya que, así como *toda herencia familiar requiere ser aceptada* por sus beneficiarios, éstos también *conservan todo el derecho a cuestionarla y hasta rechazarla*. La ideología dominante, suele pasar por alto que reconocer como propios determinados espacios históricos por parte de las comunidades involucradas, requiere *consentir y aceptar la validez del contexto de sometimiento y persecución ideológica ejecutada en tales espacios*, por lo que no debiera llamar la atención la reticencia local para identificarse con un Patrimonio que les recuerda un doloroso pasado de opresión y violencia. Por tales motivos, incluimos el concepto *Patrimonio cuestionado* en el nivel de los condicionamientos adquiridos por el largo entorno descalificador *huinca (blanco)*.

Antes de continuar se hace necesario reconocer también algunos de los obstáculos particulares que presentaba el desarrollo de los talleres en Puelches. Fundada como *colonia agrícola pastoral*, compuesta principalmente por *indios amigos*, esto representaba un antecedente negativo en La Pampa, donde los ecos de la "Conquista del Desierto" todavía buscan acallar a los descendientes originarios, como se mostrará a continuación.

EL CONTEXTO PAMPEANO: RECUPERACIÓN DE IDENTIDAD EN ESPACIOS DE EXCLUSIÓN

Un antropólogo que ha estudiado cómo el *uso material del espacio* pampeano expresa los sentidos antagónicos que aún subsisten sobre lo indígena es Rafael Curtoni. El sostiene que la utilización de monumentos y materialidades para comunicar hechos del pasado de La Pampa, ha sido una práctica común en el paisaje del área.



Figura 2



Figura 3

Curtoni pone sobre el tapete que, *en un contexto general de demandas de inclusión social indígena*, en La Pampa, los monumentos y materialidades que conmemoran a la Conquista (como el monumento a la entrada de Victorica, Figura 2) *siguen* convenientemente ubicados en lugares públicos estratégicos (plazas o ingresos urbanos) mientras que los que *pretenden honrar* personajes indígenas, permanecen en las afueras de la ciudad, en sitios bastante alejados de las vías habituales de tránsito y por si fuera poco, mal señalizados (Figura 3)

Se trata de materialidades que expresan sentidos y transmiten *mensajes que solo pueden decodificarse a la luz de las situaciones coloniales que los originaron*, y connotan los sentidos del discurso oficial, resignificando y naturalizando el proceso civilizatorio que extermina los bárbaros como condición necesaria para el progreso.

Curtoni sostiene que estas prácticas despliegan la doble dimensión del problema indígena en La Pampa: mediante un discurso contradictorio, se *afirma la existencia del nativo al tiempo que se niega su presencia*. Se trata de sentidos antagónicos de lo indígena que se perciben en las materialidades dispuestas sobre el espacio, en cada poderosa expresión del discurso hegémónico civilizador (Curtoni, 2004).

Estos *sentidos contradictorios* construidos en la Provincia de La Pampa, describen un contexto socio-histórico específico que condiciona la respuesta local y merecen incluirse en el Modelo Mariposa dentro de las conductas adaptativas y en el nivel de lo dado, donde los Talleres Participativos como veremos más adelante, ofrecieron a los lugareños la oportunidad de recuperar su propia voz. Tener en cuenta esta realidad, nos impulsó a incluir, en la Estructura de Conductas adaptativas, y en los niveles de una *realidad dada*, los conceptos referidos a *condicionamientos que derivan del entorno antagónico* citado.

TALLERES PARTICIPATIVOS EN PUELCHES

En la puesta en valor interpretativo de los Recursos Culturales del Parque Nacional Lihué Calel, cercano a la localidad de Puelches, el Proyecto Nacional original apuntaba a generar un acercamiento interactivo entre los pobladores con su pasado indígena.

¿Qué decisiones tomaron los pobladores de Puelches con respecto a lo que la ciencia sostiene tocante a los valiosos registros materiales del Parque Nacional Lihue Calel? (Figuras 4 a 9)

En definitiva: Los recursos naturales y culturales del Parque Lihue Calel asignado a la Comunidad de Puelches, ¿serán asumidos como *Patrimonio* a



Figura 4. Entrada al Valle de las Pinturas.

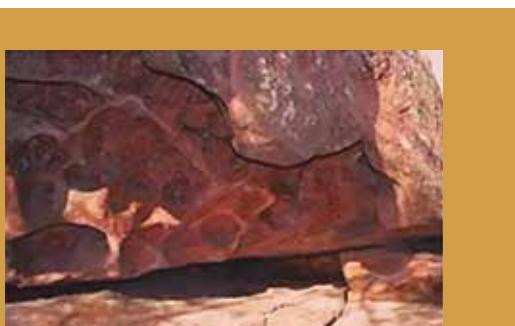


Figura 5. Paneles con Arte Rupestre del PN Lihue Calel.



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

custodiar o como *Herencia* a cuestionar según la distinción de Hernández Llosas?

Con estas preguntas en mente, es hora del análisis de diez años de talleres participativos tal como fueron publicados en Actas.

2002: PRIMER TALLER

El Primer taller en Puelches fue realizado a fines de 2002 y registrado adecuadamente en Actas que describen la iniciativa de antiguos pobladores que viajaron especialmente para compartir sus recuerdos en una *sesión especial de Memoria Oral*.

La pertinencia antropológica para analizar *procesos de cambio en la identidad grupal*, nos permitieron poner el foco en los procesos de "emergencia de memoria."

El cambio a último momento fue solicitado con posterioridad al *Diagnóstico de Situación* presentado al inicio, que alistaba varios problemas serios que había que atender.

Entre los problemas desalentadores se alistaban: Alto nivel de necesidades básicas insatisfechas (40%), crítica disponibilidad de agua (por desvío

fluvial del Río Salado hacia canales de riego mendocinos), actividad familiar de mera subsistencia, alta deserción escolar, envejecimiento poblacional por éxodo de jóvenes y falta de oportunidades laborales vinculadas al desconocimiento de los recursos naturales y culturales del lugar. La lectura más detallada de los documentos disponibles revelaría que la localidad fue construida como un sitio que se abandona a sí mismo, donde los organismos oficiales no reconocen responsabilidad alguna en producir las condiciones materiales de desertificación. (Tarquini y otros, 2009; Salvetti 2013).

En medio de un panorama tan desalentador, las Actas registran una breve frase “El cronograma de actividades debió ser alterado ya que *se presentaron antiguos habitantes de la localidad para compartir sus memorias*”. Estos ejercicios orales de Memoria, de iniciativa local, reiteramos, estaban fuera del programa, pero eran de plena pertinencia para el proceso de patrimonialización.

Las Actas del primer taller (diciembre 2002), proceden a describir largamente, el tono de los relatos compartidos por los visitantes, quienes recordaron anécdotas de un pasado de gente trabajadora, pujante y cooperativa. Los lazos emocionales forjados con el lugar eran suficientemente fuertes, como para *poner en valor viejas historias* conocidas por todos, en las que los *lugareros se reencontraron y reconocieron a sí mismos* de una manera muy diferente al desalentador diagnóstico de situación presentado horas antes. Lo que se esperaba fuera un breve ejercicio de intercambio, se prolongó durante varias horas y continuó el día siguiente.

Consideramos que este largo intercambio de recuerdos impulsado por viejos y queridos pobladores locales, fue el factor crucial para que los asistentes comenzaran a *imaginarse a sí mismos*

capaces de cooperar y volver a trabajar para el bien común, a pesar que las instituciones oficiales los hubieran construido históricamente como un pueblo de haraganes, incapaces de hacer nada por sí mismos.

Los ejercicios orales de Memoria, introdujeron así *el desplazamiento de las referencias cognitivas*, de las preciosas pinturas rupestres realizadas por sus antepasados diezmados, *a la remodelación de una vieja Capilla* que les hacía recordar un pasado reciente y amable. Como los hechos demostraron, inferimos que se identificaron rápidamente con los recuerdos de un pueblo cooperativo y solidario, anclados en su memoria reciente con la construcción de la Capilla del Ángel, que se encontraba en estado de abandono. Si tenían que elegir por donde comenzar para impulsar el desarrollo sustentable de la pequeña comunidad, empezarían por intervenir los espacios de la Capilla.

Las pinturas rupestres quedaron en segundo plano. Este cambio transformador se puede rastrear al culminar el primer taller, cuando se alistan las actividades a desarrollar hasta la realización del siguiente encuentro.

En Actas aparece en *primer término*: “Realización de un Museo en la antigua Capilla”.

2003: PRESENTACIÓN SIN DEMORA DE PLANOS PARA REMODELAR LA VIEJA CAPILLA

En pocos meses, y como evidencia de una rápida respuesta local fueron presentados los planos para la realización del Proyecto, a cargo de un arquitecto que viajó al pueblo especialmente para la ocasión. (Figura 10) Llamamos la atención a la respuesta sin demora por parte de una comunidad considerada como abandonada a sí misma.

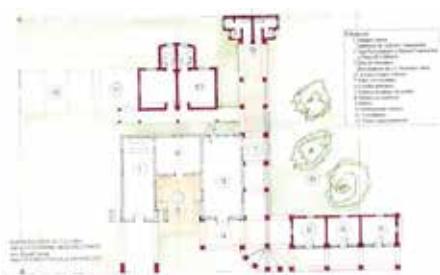


Figura 10. Planos de la Vieja Capilla a intervenir.

MEMORIA COMPARTIDA EN LA EMERGENCIA DE MARCADORES SOMÁTICOS

La hipótesis presentada sostuvo que el “cambio en la condición inicial” del sentido de la trayectoria de la comunidad, resultó impulsado desde el Marco institucional de Políticas para Inclusión Cultural, por ejercicios orales de Memoria que *introdujeron cambios en la Memoria grupal y el modo como se vieron a sí mismos* (Salvetti, 2013).

Candau sostiene que los Ejercicios Orales de Memoria contribuyen a reconocer la Herencia Patrimonial y fortalecen la Identidad Grupal. El mismo acto de relatar, está vinculado con la necesidad de poner orden en el propio pasado y darle coherencia a aquellos acontecimientos que se consideran significativos, en el marco de los Talleres participativos. Reconocer que estos relatos del pasado realizados en el presente son valiosos por la subjetividad de los recuerdos expresados, resultan definitorios en procesos de patrimonialización (Candeau 2002:103).

Sostenemos que la condición de *subjetividad emerge* cuando el individuo ha conseguido prestar atención a sus *percepciones más profundas*, y que, la Historia Oral es el método por excelencia para introducir la subjetividad de cada individuo en los estantes objetivos de la Historia (Salvetti, 2017 y 2019).

Esto supone que, la *puesta en común de las emociones vinculadas a un espacio*, constituyó el factor determinante durante el primer taller para propiciar cambios a nivel metacomunicativo sobre las referencias espacio-temporales en tanto categorías socialmente construidas, que admiten un seguimiento adecuado. La cantidad de talleres que se discontinuaron en el resto del país, dejó a las claras que las comunidades no lograron identificarse con rasgos del Patrimonio asociados con recuerdos amables.

La incorporación al análisis de la percepción y reconocimiento de emociones y sentimientos como factor necesario en todo proceso cognitivo exitoso, fue justificada a partir de los resultados obtenidos por el neurofisiólogo portugués Antonio Damasio, autor del concepto *marcador somático*. El mismo remite a las *marcas fisiológicas que toda experiencia, agradable o traumática deja en el cuerpo, y que luego condiciona la conducta cotidiana al momento de tomar decisiones* (Damasio, 1999; Salvetti, 2025b).

Damasio clasifica tales marcas como negativas, cuando advertimos que las consecuencias de cierto proceder están asociadas con *recuerdos dolorosos que se evitan repetir*. Las marcas fisiológicas en el cuerpo también pueden ser positivas (*marcador somático positivo*) cuando remiten a *recuerdos placenteros que proyectamos al futuro*. Este concepto, proveniente de las neurociencias, ofrece un parámetro experimental para la observación, tanto de conductas evitativas, como aquellas conducentes al cambio y transformación social.

El concepto *marcador somático*, permitió aquí la incorporación válida al análisis, de conductas grupales que presentan serias dificultades de comprensión, como el rechazo o la mera indiferencia

a las valiosas pinturas rupestres de sus antepasados. Una vez reconocidas dentro del ámbito de *conductas adaptativas*, el marcador somático otorga status cognitivo válido tanto a las *marcas fisiológicas de experiencias traumáticas de un pasado que se evita repetir* (marcador somático negativo) así como aquellas *marcas fisiológicas que permiten imaginarse a sí mismo produciendo ciertos resultados a futuro*, o marcador somático positivo. Tanto el marcador somático negativo como el marcador somático positivo, fueron incorporados al modelo Mariposa en el ámbito de conceptos provenientes de conductas adaptativas, el marcador negativo a nivel de lo dado, y el marcador positivo, vinculado con experiencias positivas del pasado que se busca replicar y proporciona la fuerza de voluntad para llevar adelante un proyecto colectivo, lo ubicamos al nivel de las conductas posibles.

Cabe destacar que, actuar en consecuencia con tales marcas fisiológicas negativas como positivas, conducen a la supervivencia exitosa del grupo como tal.

La propuesta espontánea registrada en el primer renglón de las Actas del Primer Taller participativo de Puelches para ocupar el espacio de la vieja Capilla, resultó entonces sumamente significativa. El reacondicionamiento inmediato para ocupar sectores de la deshabitada iglesia con la producción y exposición de artesanías indígenas, y luego seguir utilizando el espacio como centro de tareas, (Nora, 1984; Cohn-Sheehy et al, 2021; Schonhaut et al, 2023) hizo evidente que, luego de compartir los recuerdos asociados a una comunidad solidaria, y cooperativa, se produjo la *movilización de las referencias espaciales socialmente construidas*, que fueron desplazadas hacia la *reapropiación simbólica de un espacio que albergaba recuerdos positivos*.²

¿Por qué nos referimos a la ocupación del espacio de la vieja capilla como un *desplazamiento que movilizó cambios cruciales en las referencias cognitivas*?

Recordamos que el Proyecto de Talleres para MRC organizados por APN, tenían como principal objetivo que las comunidades cercanas a los Parques Nacionales se *identifiquen con el patrimonio cultural representado en el registro de sus antepasados indígenas en los diferentes parques nacionales*, y a partir de allí, tomen posesión legítima de sus Recursos Culturales.

Sin embargo, la realización efectiva de talleres en todo el país puso en evidencia el estigma que pesa desde hace siglos sobre grupos originarios, alimentado con representaciones negativas sobre lo indígena (son “vagos”, “borrachos” o indolentes) que dificultaban seriamente la identificación con el Patrimonio rupestre y otros vestigios arqueológicos del PN Lihue Calel.

En cambio, en el primer taller en Puelches, viejos pobladores impulsaron recuerdos, emociones positivas, e imágenes perceptivas vinculados con el *espacio y la historia reciente de la comunidad*, no con espacios del doloroso pasado indígena precolombino.

La decisión de ocupar en lo inmediato el patio de la vieja capilla abandonada, para comenzar a exhibir allí artesanías indígenas, nos permite concluir que la misma representaba un espacio familiar y querido, anclado en sus recuerdos como menos amenazante, en una acción definida como *desplazamiento en las referencias cognitivas vinculadas al espacio*.

Para apreciar todo lo que implicó este aparentemente pequeño paso adelante de los Puelches,

vale recordar que, en la provincia de La Pampa, donde el uso oficial de los espacios históricos está signado por *afirmar la presencia del indio al tiempo que se lo niega*, las artesanías espacialmente dispuestas en la vieja capilla local, representaban *la decisión explícita de afirmarse y resistir el doble sentido* que atraviesa el histórico discurso oficial pampeano (Curtoni, 2004)

¿Qué reconocieron los organizadores del proyecto MRC luego de la experiencia con los Talleres Participativos?

"Si bien los objetivos iniciales incluían la posibilidad de fortalecer un sentido de pertenencia... de la localidad de Puelches (con el) Parque Nacional Lihue Calel... las líneas de *acción prioritarias giraron alrededor de la propia localidad.*" (Ferraro, 2009, paráfrasis y paréntesis propios).

El registro de tareas asentadas en las Actas de los talleres participativos realizados entre 2002-2012 permite el seguimiento de otras acciones para desarrollo sustentable local además del cumplimiento efectivo de las propuestas iniciales. Se realizaron mejoras en luminarias y pavimento, se procedió a la parquización de espacios públicos, con campañas de forestación y riego. Se proyectó y desarrolló una Huerta Comunitaria. Cabe destacar las implicancias de la promoción del Turismo local al Parque Nacional Lihue Ca-



Figura 11. Laguna la Amarga.



Figura 12. Laguna la Dulce.



Figura 13. Laguna Urre-Lauquen en 2010 (seca desde 2020, declarada bajo desastre ecológico por desvío excesivo de las fuentes que la alimentan).



Figura 14. Monolito de Puelches como Centro Geográfico de Argentina Continental.

lel, así como a las lagunas adyacentes al poblado mediante el armado de paquetes con Safari Fotográfico y cabalgatas (Figuras 11 a 13; Langhoff, 2025). Se consiguió además difundir el Monolito de Puelches como centro geográfico de la Argentina continental, que había sido instalado en 1978. (Figura 14) Tales recursos naturales y culturales



Figura 15. Se promociona el Monolito para el Encuentro de Jóvenes Mochileros.

disponibles, habían pasado desapercibidos antes de los talleres y su *promoción favoreció la llegada de inesperados contingentes de jóvenes mochileros* a una localidad a la que, curiosamente, el diagnóstico de situación inicial había descripto envejecida por *éxodo juvenil*. (Figura 15; Salvetti 2013)

De este modo, la Comunidad de Puelches, a partir del Primer Taller, *respondió priorizando el desarrollo sustentable del pueblo mismo*, y solo a partir de allí, la Comunidad en su conjunto, fue *recuperando de manera gradual* la identificación local con el Patrimonio simbolizado por el Parque Nacional Lihué Calel, donde la Historia Oral fue crucial para la patrimonialización exitosa, como veremos.

DIEZ AÑOS DE HISTORIA ORAL

Recordamos que el sentido original del proyecto de Talleres Participativos a nivel nacional, estuvo vinculado a la recuperación de la Memoria nativa y la consiguiente identificación con el Patrimonio Cultural local, que en el caso de Puelches estaba representado por el Arte rupestre del Parque Nacional Lihué Calel.

A partir de la Propuesta temprana y prioritaria para recuperar los espacios de la vieja capilla en desuso, las Actas de los diferentes talleres presentan un corpus significativo de datos concernientes a las actividades vinculadas con la re-

cuperación de la Memoria de los antiguos habitantes, mediante entrevistas individuales y clases prácticas en las escuelas locales.

Las Antropólogas que exponían en las Escuelas, confiaban que los alumnos pudieran comenzar a valorar los recursos disponibles del lugar en donde viven, tal que transformaran las ideas negativas que prevalecían en las mentes infantiles sobre sus antepasados y antiguos habitantes del Lihué Calel.

¿Cuáles habrán sido los resultados de esta tarea emprendida, luego de diez años de talleres? Los informes muestran *distintas respuestas* por parte de los pobladores de Puelches *en relación al Parque Nacional Lihué Calel*, respuestas que presentan un neto corte generacional.

Recordamos que el *marcadador somático, positivo y negativo*, descripto por Damasio, se *adquiere durante la infancia*, según las preferencias y temores del grupo de pertenencia. El concepto permite comprender, por qué los ancianos mantuvieron su actitud respecto a las pinturas rupestres del Lihué Calel, mientras los jóvenes fueron permeables a la información ofrecida en las escuelas por antropólogas que recuperan y valoran el pasado indígena, plasmada en dibujos realizados sobre el tema. (Figuras 16 y 17)



Figura 16



Figura 17

Lorena Ferraro, coordinadora del Proyecto Nacional MRC, describe los resultados observables tras la realización regular y sostenida de los talleres participativos y programas para registrar la Historia Oral de los habitantes de Puelches: "Las entrevistas de Historia Oral permitieron conocer los relatos de ancianos que no habían incorporado a su vida cotidiana (vínculo alguno) con las pinturas (rupestres)... (En cambio) sus descendientes (hijos y nietos) ..., muestran interés por conocer el arte rupestre abierto y no disponible a la visita, a pesar de no haber vivido nunca en el lugar" (Ferraro, 2010, paréntesis y cursivas propias).

En 2002, un pequeño primer paso hacia adelante, tímido, pero suficientemente firme, impulsó la continuidad de los talleres y el cumplimiento efectivo de diferentes proyectos para desarrollo sustentable del lugar.

Utilizando la información publicada en Actas, nos dimos cuenta cómo "un detalle sin importancia" (Farge 1991:71) inscripto en las Actas del Primer Taller, señaló el momento inicial de cambio en las condiciones del *contexto particular pampeano, cuya representación del espacio había puesto en tensión los sentidos hegemónicos de la historia de la conquista, la persecución y los silencios de memorias no reconocidas*.

El momento crucial e inicial del cambio se produjo cuando los habitantes eligieron intervenir los espacios de la *Vieja Capilla*, según parece, en absoluto consenso.

¿Por qué esta elección? ¿Qué representaba la Vieja Capilla?

LA VIEJA CAPILLA

El 12 de mayo de 1963 abrió sus puertas a la Comunidad de Puelches una pequeña capilla religiosa instalada a la vera de la Ruta de acceso a Puelches. En su emplazamiento habían participado de forma conjunta vecinos de Puelches y General Acha, donde el precioso espacio había sido construido en homenaje al sacerdote Angel Buodo, razón por la cual se la conoció en el lugar como *Capilla San Ángel Custodio*. (Salvetti, 2024)

El Padre Ángel, tal como se lo conocía, cuando misionaba por la región solía hospedarse en la casa del Dr. Millot, lindera a las minas jesuíticas que proveyeron el material básico de construcción. La llegada del querido sacerdote era muy apreciada, y entendemos que supo forjar excelentes relaciones con los descendientes de grupos indígenas fundadores de la Colonia pastoril de Puelches.

Un detalle a tomar en cuenta, y que hace a la identidad de los Puelches con la *Vieja Capilla*, es que las piedras utilizadas, fueron extraídas de minas jesuíticas ubicadas en terrenos de Lihué Calel. La presencia de cobre en las piedras introduce un bello y natural tono verdoso al oxidarse. (Figura 18)



Figura 18:
Presencia de
cobre en el
material de
construcción.

Estas minas jesuíticas abandonadas, aun pertenecen al Ejido Municipal de Puelches, aunque se encuentren en el Departamento de Lihué Calel. Para llegar a ellas, hay que salir de Puelches por la RN 152, y a 18 km del pueblo se encuentra la entrada al Campo "Las Minas". Las minas jesuíticas están a 5 km de la ruta.

Enrique Tomás, viejo residente de Puelches, recuerda: "Si no tengo mal entendido, las minas las descubrieron los jesuitas en viaje a Chile y en algún momento las explotó un tal Sepúlveda. Hasta no hace mucho, mirando hacia el sudeste de las minas todavía se podían apreciar sobre el monte de jarilla las huellas por donde transitaban los carros cargados con las piedras, transportándolas hasta Pichi-Mahuida (RN) donde hay una Estación de Ferrocarril."

El Campo del Dr Millot estaba lindero al Campo Las Minas. Don Enrique recomienda visitar también la Casa del Dr. Millot, ya que la familia todavía conserva los elementos de medicina utilizados por el Dueño de casa.

Los comentarios de Don Enrique, nos ofrecen indicios del vínculo afectuoso que conservan muchos habitantes de Puelches con la capilla del Padre Ángel como excelente aporte, aunque insuficiente para acceder a las representaciones de la vieja capilla en la cotidianidad de los Puelches.

La Historia de las Mentalidades recomienda, si hemos de *reconstruir las creencias y valores* de una época, tratar de buscar e inventariar las representaciones y creencias construidas de modo colectivo, que suelen resultar *plasmadas en la iconografía producida sobre tales relatos*. (Duby, 1961)

Absorta en la búsqueda de indicios, tuvimos la fortuna de descubrir, de modo fortuito, diferentes imágenes de la vieja Capilla utilizada durante años

como *Postales de Viaje* a despachar en la Estafeta local, que analizamos con las herramientas provistas por la Historia de las Mentalidades. Observar las dos que pudimos encontrar, impresas en dos momentos diferentes, nos permitieron inferir que *la Vieja Capilla* aparece vinculada con recuerdos de un pasado que se negaban a olvidar.

La Figura 19 muestra la más antigua de tales postales. La foto, reimpresión que parece corresponder a la Capilla en perfecto estado, quizás al momento de su inauguración, aparece como "Capilla Antigua". Quizás al imprentero, foráneo a Puelches, le pareció poco respetuoso escribir *la Vieja Capilla*, tal como era conocida de modo coloquial, y alteró por su cuenta los términos, luego que se levantase otra Capilla en el centro del poblado, más cómoda para sus habitantes, pero de la que curiosamente, no encontré postales de ningún tipo.

Sin embargo, la imagen más significativa de *la Vieja Capilla* es la que parece haber sido obtenida años después. (Figura 20)



Figura 19.
Capilla
antigua.

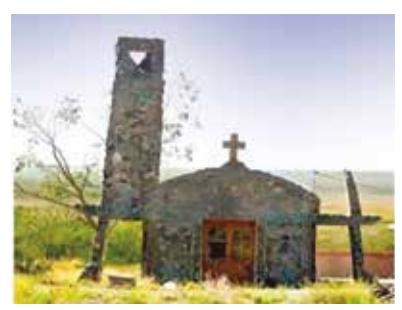


Figura 20. Capilla "San Ángel" Puelches (La Pampa).

La Capilla aparece esta vez en completo estado de abandono, con los vidrios rotos. El título "Capilla San Ángel, Puelches (La Pampa)", parece haber sido incorporado a último momento antes de entregar el pedido. Por lo visto, a pesar del estado que presentaba, seguía siendo considerada por los habitantes locales como indiscutido ícono de referencia, cuya imagen se despachaba en la pequeña Estafeta de Puelches para que viajeros de paso compartieran con familiares y amigos, mucho antes de Internet.

Reconstruir estos indicios con las herramientas de la Historia de las Mentalidades, nos permite comprender por qué parece que no hubo dudas sobre los objetivos a realizar antes del Segundo Taller participativo. Tal como luego demostró el curso de los acontecimientos, la elección del espacio fue decisiva para retroalimentar todos y cada uno de los cambios positivos en el desarrollo sustentable del pueblo.

PALABRAS FINALES

El Modelo *Mariposa de Bateson* nos facilitó ubicar y relacionar conceptos provenientes de las Ciencias Sociales (Proyectos oficiales para Talleres participativos, Historia oral y escrita, la diferencia jurídica entre Patrimonio y Herencia) y conceptos provenientes de la Ciencias Naturales y las Neurociencias, como los condicionamientos en la conducta derivados del entorno antagónico indígena, así como el marcador somático negativo o positivo. El marcador somático negativo, que impulsa conductas evitativas propias de la experiencia traumática vivida, o aprendida en la infancia desde el relato adulto, fue insertado como algo dado, observable en la conducta de muchos descendientes indígenas que sencillamente eluden todo lo que les recuerde un pasado doloroso. El marcador somático positivo, en cambio, fue ubicado

al nivel de las conductas posibles que responden al intercambio oral en procesos de patrimonialización exitosa. Como vimos en el caso de Puelches, fueron los mismos pobladores quienes tenían en claro *desde dónde* comenzar a reconstruirse como Comunidad en desarrollo sustentable.

En 2002, luego del Primer Taller Participativo en Puelches, lo primero que se dispuso fue acondicionar los patios de la Vieja Capilla para utilizarla como centro de reunión, exponer allí artesanías indígenas, y encargar sin demora los planos correspondientes al Proyecto.

En 2012, con mucho esfuerzo y todos los permisos correspondientes obtenidos, se inauguró oficialmente el Museo y Centro Cultural, *Tierra de recuerdos*, término feliz que remite a los relatos compartidos que les habían permitido, varios años antes, imaginarse a sí mismos como un pueblo digno y capaz de cambiar su propia historia. (Figura 21) EAB



Figura 21

Notas

1. La Declaración Universal para reconocimiento de Diversidad Cultural, fue presentada por la UNESCO en 2001. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>
2. Estudios neurocientíficos respaldan que los procesos exitosos de Patrimonialización y Memoria integran las dimensiones de tiempo y espacio.

Bibliografía

- CANDAU, Joel (2002) *Antropología de la Memoria*. BsAs: Nueva Visión
- COHN-SHEEHY, B. et al (2021) The hippocampus constructs narrative memories across distant events. *Current Biology* 31(22):4935-4945.
- CURTONI, Rafael (2004) En: Curtoni, y otros (Eds.) *Aproximaciones contemporáneas a la Arqueología pampeana: Perspectivas teóricas, metodológicas, analíticas y casos de estudio*. UNCPBA
- DUBY, Georges, (1961) *Histoire des mentalités. L'histoire et ses méthodes*. París: Gallimard.
- FERRARO, Lorena (2010) La práctica social actual: conservación y visitación del arte rupestre del Parque Nacional Lihué Calel. En "Manul Mapu: pasado y presente desde la arqueología pampeana", M. Berón, y otros. Libros del Espinillo.
- HERNANDEZ LLOSAS, María Isabel (2004) En: *Linking universal and local values: managing a sustainable future for World Heritage*. UNESCO.
- MOLINARI R. y L. FERRARO. (2012) *Antropología y Gestión: contribuciones al debate sobre el lugar de las ciencias antropológicas en el manejo del patrimonio cultural. Parte I.* (Ferraro y otros, Eds) UBA.
- SALVETTI, Vivina P. (2013) *Abordaje sistémico sobre emergencia de la Memoria en contextos de inclusión cultural: cambios cognitivos observables en la localidad de Puelches (provincia de La Pampa)* Tesis de Licenciatura FFyL,
- SALVETTI, V. (2017) "Especificidad de las fuentes orales en Historia: Carácter situado de su transcripción" *Revista de Historia* Número 18: 132-155. (UNCo)
- SALVETTI, V. (2019) Lo *inescribible* de la Historia. *Testimonios* 8, UNC.
- SALVETTI, V. (2024) Catálogo de afectos: La Casa Barco, La Casa sobre el Arroyo y la Vieja Capilla. *Curso Memoria y Patrimonio 2024: Tejiendo Afectos Argentinos*. Banco de Afectos patrimoniales, UNESCO.
- SALVETTI, V. (2025a) Modelo Geométrico de Complejidad Visual hacia una Ecología de la Mente: La Mariposa de Bateson. *ALMA Cultura & Medicina* 11(3).
- SALVETTI, V. (2025b) Antonio Damasio, Neurociencias de la Ética. *Alma Cultura & Medicina* 11(1):19-32.
- SCHONHAUT, D. et al (2023) A neural code for time and space in the human brain. *Cell* 42 (11):113238.
- TARQUINI Claudia, LAGUARDA Paula y KUZ Carlos (2009) *Puelches, una historia que fluye junto al Salado*. UNLPam.



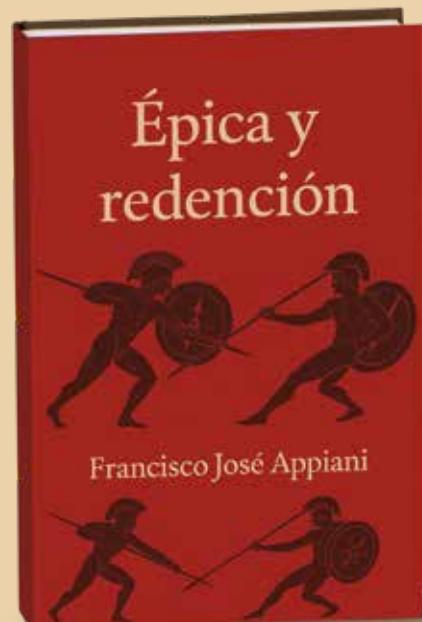
Épica y redención

Francisco José Appiani

Épica y Redención, del Dr Francisco José Appiani, es una antología de relatos y poemas que exploran los grandes temas de la condición humana: la adversidad, el heroísmo, la pérdida, la muerte, la fidelidad y la trascendencia. Inspirado en mitos clásicos, figuras históricas y vivencias contemporáneas, el autor ofrece una obra atravesada por una sensibilidad lírica y un pensamiento reflexivo que invitan a detenerse y mirar hacia lo esencial.

Los protagonistas —reyes y derrotados, médicos y guerreros, padres, amigos y místicos— enfrentan sus encrucijadas no solo con coraje, sino también con una forma de dignidad silenciosa que revela el alma humana en su estado más genuino.

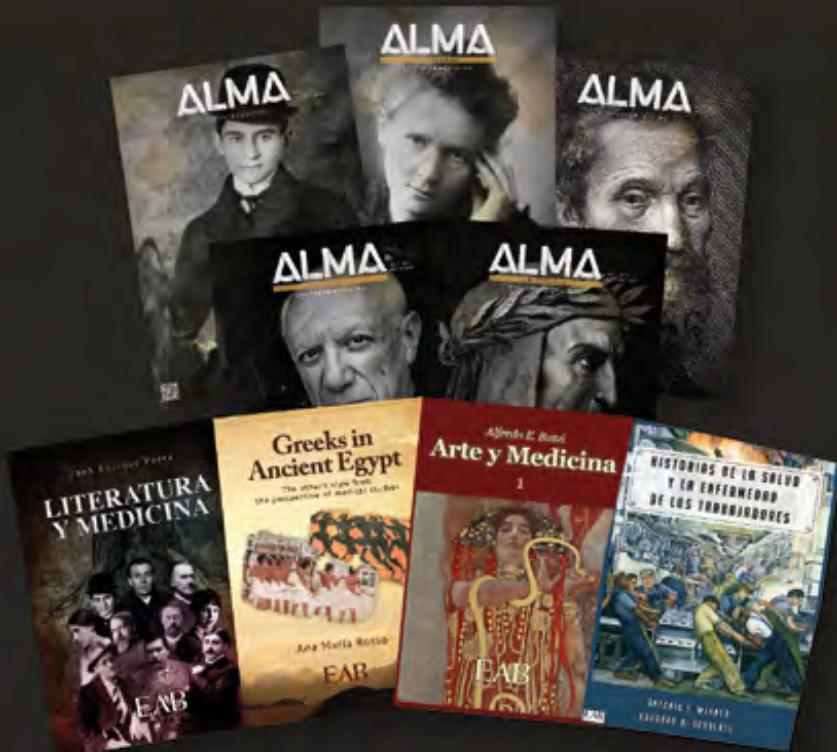
En un tiempo marcado por la inmediatez y la negación de la muerte, este libro recupera la voz de los antiguos para hablar de lo eterno: la finitud, el sentido del dolor, la lealtad, la memoria, el amor que persiste más allá de la pérdida. No busca verdades definitivas, sino encender resonancias. Es una obra para quienes no quieren olvidar lo que importa.



EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

Edición, venta y distribución mundial de publicaciones de interés común entre la cultura y las ciencias médicas.



NUESTROS SERVICIOS:

- Diseño de publicaciones periódicas y libros
- Regalos Corporativos Personalizados
- Comercialización

Para suscripción y venta de la revista **ALMA Cultura y Medicina** ingresar a www.editorialalfredobuzzi.com



FACEBOOK EAEditorial **TWITTER** @EAEditorial

EMAIL info@editorialalfredobuzzi.com

WEB www.editorialalfredobuzzi.com

EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

FACEBOOK // EABeditorial

TWITTER // @EABeditorial

WEB // www.editorialalfredobuzzi.com