

ALMA

Vol 10 - N° 4
Diciembre 2024

CULTURA & MEDICINA

EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

STAFF

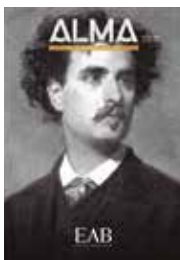
Editor Responsable

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 10, Número 4, Diciembre 2024

Diseño

JOB Comunicación

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 Cudas 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)
Florentino Sanguinetti (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)

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

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 Mariano Fortuny realizado por Federico de Madrazo y Kuntz en 1867. Pertenece al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ALMA

ALMA Cultura y Medicina / Volumen 10, Número 4, Diciembre 2024

SUMARIO

04

Las plantas de Navidad

 Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

EDITORIAL

07

Mariano Fortuny y Marsal, una muerte inesperada

El colorista más audaz, y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos.

 Prof. Dr. Antonio F. Werner

NOTA DE TAPA

32

Yuyo Noé: la teoría del caos en su arte y palabras

 Mg. Micaela Patania

ARTE Y MEDICINA

38

Ética y Genética de los afectos

4ta Parte: Lev Vigotsky, hombre de Tres Mundos

 Lic. Vivina Perla Salvetti

ANTROPOLOGÍA

EDITORIAL



Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi
Editor Responsable

Las plantas de la Navidad

La Navidad cuenta con diferentes tradiciones, entre las cuales una ocupa un lugar destacado: el árbol decorado. Ya sea natural, en maceta o de plástico, este objeto que reúne luces, esferas, estrellas y cintas brillantes ocupa un lugar destacado en los hogares durante las fiestas decembrinas. Pero... ¿Cómo surgió? La verdad es que su origen es incierto. Los árboles de hoja perenne han sido una decoración estacional esencial desde la antigüedad como parte de las celebraciones paganas del solsticio de invierno (que en el hemisferio norte coincide con la fecha de la Navidad). Estas plantas decoradas significaban la victoria de la vida y la luz sobre la muerte y la oscuridad.

No existe consenso respecto del momento y lugar exactos donde estas tradiciones paganas se expandieron al resto del mundo. Lo que sí se sabe es que los orígenes del árbol navideño moderno se remontan a regiones con abundantes bosques, especialmente en el norte de Europa.

Concretamente, Letonia y Estonia afirman haber sido la cuna del primer árbol de Navidad. En el

primero de ellos, la tradición se remonta a 1510, cuando un gremio de mercaderes llamado Casa de las Cabezas Negras paseó un árbol por la ciudad, lo decoró y después lo quemó. Estonia, por su parte, asegura que existen pruebas de un festival similar organizado por el mismo gremio en su capital, Tallin, en 1441.

Otra leyenda dice que, en una Nochebuena, en año 723, un monje misionero inglés llamado Winfrid taló un roble que era utilizado en la antigua Alemania por los paganos para ofrecer sus vidas en sacrificio al dios Thor. Al lado de ese roble brotó milagrosamente un abeto, y el monje (que más tarde sería San Bonifacio) lo adoptó como emblema del cristianismo.

A partir de entonces los árboles de hoja perenne pasaron a formar parte de los ritos cristianos en Alemania. El abeto es un arbusto de porte piramidal perteneciente a la familia de las pináceas y, se distingue del resto de las especies debido a la forma de sus hojas en forma de aguja, que se encuentran unidas a la rama o al sostén principal. Al ser un género perenne, el pino es la

alegoría de la vida eterna y, su forma triangular representa a la Santísima Trinidad.

En la Edad Media empezaron a crear “árboles del paraíso” que tenían la intención de representar el Jardín del Edén. En ellos se colgaban manzanas y se exhibían en las casas el 24 de diciembre, durante la fiesta religiosa de Adán y Eva.

En el siglo XVI Martín Lutero colgó por primera vez velas encendidas en un árbol (las luces eléctricas actuales fueron inventadas en 1882) y las plantas del paraíso evolucionaron hasta convertirse en árboles de Navidad, que se convirtieron en una tradición firmemente establecida en Alemania.

Con la emigración, esta decoración natural se trasladó a otros países. Finlandia la adoptó alrededor del año 1800. En Inglaterra el primer árbol de Navidad fue instalado, según se afirma, en 1829 por la princesa alemana Leven. En 1841, el príncipe Alberto (de origen alemán) y su esposa, la reina Victoria de Gran Bretaña, popularizaron la tradición entre los británicos. El auge ocurrió luego de que, en 1848, la revista *Illustrated London News* publicara una ilustración de su familia reunida alrededor de un árbol de Navidad decorado. En Estados Unidos el primer abeto adornado se atribuye a un tal August Imgard, de Wooster, Ohio, en 1847: causó tal maravilla que los vecinos se atropellaban para contemplarlo.

El árbol ya llevaba luces en tiempos de Lutero, pero no se sabe a ciencia cierta cuándo comenzaron a colgarse regalos en sus ramas. El aporte de Estados Unidos a la tradición del árbol de Navidad consiste en los primeros árboles iluminados instalados por las municipalidades en la vía pública, idea que fue imitada por los centros comerciales y posteriormente llevada a los ho-

gares, donde los árboles, con sus luces multicolores, iluminan el césped frente a las casas.

En la mayoría de los lugares se decoran con bombillas eléctricas de colores; en otros, son tradicionales las velas. Después de la última guerra los árboles de Navidad con estrellitas luminosas han invadido hasta el Ginza de Tokio.

A medida que los árboles navideños se popularizaban por el mundo, la tradición empezó a tener un impacto perjudicial en los bosques, especialmente en Alemania. Como consecuencia, en la década de 1880 los alemanes empezaron a fabricar árboles artificiales de plumas de ganso. Con el tiempo, esas plumas fueron sustituidas por otros materiales, hasta que el plástico se impuso como el material más utilizado para los árboles de Navidad artificiales. En la década de 1930 se produjo la producción en masa de los árboles de Navidad elaborados en plástico con armazón de aluminio. Los cuáles comenzaron a hacerse populares porque son una solución ideal para aquellos ciudadanos que viven en países en los que no se consiguen naturales.

Hay otras plantas relacionadas con la Navidad. Probablemente la más pagana de las costumbres navideñas es el uso del acebo, la hiedra y el muérdago.

La hiedra ceñía las sienes de Baco; el acebo, que también se utilizaba en las Saturnalia, devino más tarde en símbolo de la corona de espinas de Cristo (las bayas eran las gotas de sangre). En las canciones populares de la Edad Media, el acebo desempeñaba el papel masculino, en tanto que a la hiedra correspondía el femenino, y ambos se hallaban en constante rivalidad. Otra creencia era que el acebo representaba el

arbusto flamígero desde el cual Moisés oyó la voz de Jehová. En muchos países europeos se atribuían al acebo virtudes mágicas contra brujas y duendes.

El muérdago, desde la antigüedad, ha sido venerado como símbolo de fertilidad y vida eterna. Se lo consideraba como antídoto contra los venenos, como afrodisíaco y de gran valor para diversos usos medicinales y mágicos. Sus bayas eran utilizadas como amuleto contra la epilepsia, las pesadillas y la brujería; la planta también representaba buenos deseos, amistad y felicidad. Según relata Virgilio en *La Eneida* el muérdago fue la rama dorada que permitió a Eneas visitar el infierno. Los romanos lo consideraban como un símbolo de esperanza y de paz. Para los druidas célticos era una panacea que servía como específico contra todas las enfermedades y de antídoto contra todos los venenos.

El origen de la simpática costumbre de besarse bajo el muérdago también es incierto. Una leyenda escandinava sostiene que Frigga, diosa del amor y la belleza, obsequiaba con un beso a todo el que pasase debajo de esta planta. Los antiguos escandinavos sentían tal reverencia por esta planta que, si en un bosque dos enemigos se encontraban bajo ella, mantenían una tregua hasta el día siguiente.

El escritor inglés Charles Dickens (1812-1870), considerado por muchos como el mejor novelista de la época victoriana, escribió en 1843 su famosa obra que en español conocemos como “Cuento de Navidad”, que relata la historia de un hombre avaro y egoísta llamado Ebenezer Scrooge y su conversión tras ser visitado por una serie de fantasmas en Nochebuena y la madrugada de Navidad. Esta obra Davis tuvo innumerables adaptaciones (escritas, en otras de teatro y en el cine) que han superado la popularidad de la obra original. Dickens expresó el deseo, hace más de un siglo, de que el espíritu de bondad y benevolencia nacido en la Navidad durase todo el año. Nos sumamos a Dickens y les deseamos una Feliz Navidad, un próspero Año Nuevo y un 2025 lleno de dicha. **EAB**



MARIANO FORTUNY y MARSAL, UNA MUERTE INESPERADA

"Mariano Fortuny ha sido el colorista más audaz, y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos".

JOSÉ MARTÍ (1853-1895), POETA CUBANO.

 **Prof. Dr. Antonio F. Werner**

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

INTRODUCCIÓN

Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), exitoso pintor catalán, falleció en Roma muy joven, a los 36 años, en forma totalmente inesperada, al grado que se menciona su muerte como “el gran enigma” de su vida. Considerado el pintor español más influyente del siglo XIX luego de Goya, su estilo muy particular, si bien con rasgos academicistas, no le impidió ser influenciado por la irrupción del impresionismo de fin de siglo.

En la historia de la pintura hispana, Fortuny es el nexo entre Francisco de Goya y la generación de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga.

Ciertos hábitos, los signos y síntomas de la afección que padeció en forma crónica, así como la probada exposición a pigmentos tóxicos pueden ser elementos suficientes para que algunos patobiógrafos planteen la probabilidad de que Fortuny haya realmente sufrido de saturnismo (Figura 1).

SUS INICIOS

El miércoles 11 de julio de 1838, la partera del pueblo catalán de Reus visitó el hogar de Teresa Marsal y Mariano Fortuny Blay (Figura 2) para asistir al parto del primer hijo de la pareja, quien, siguiendo la tradición familiar, sería bautizado como Mariano José María Bernardo. Teresa se ocupaba de las tareas del hogar y don Mariano era carpintero especializado en tallas y altares, aunque probablemente con poco rédito, ya que, al morir su mujer en 1840 en una de las tantas epidemias de cólera, emigró a Barcelona en busca de mejorar su situación. El pequeño Mariano, de solo 6 años, fue adoptado por el abuelo, ebanista que se ganaba la vida transitando los pueblos de la comarca presentando



Figura 1: “Retrato de Mariano Fortuny y Marsal”. Óleo de Francisco Domingo Marques. 1874. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Figura 2: Casa natal de Fortuny en Reus.



Figura 3: “Juan de Viñas, Una representación al aire libre”. Xilografía de Francisco Ortego. 1840. Fundación Museo de la Feria. La imagen recrea al típico titiritero trashumante de la España rural del siglo XIX.

un pequeño museo con personajes de cera y de madera. Pronto advirtió el talento del nieto que lo ayudaba a pintar las figuras que mostraba al público y lo envió a estudiar dibujo y pintura a Barcelona. Tan pobres eran el abuelo y el nieto que hicieron los 120 kilómetros de distancia a pie, ganándose la vida como titiriteros en el camino (Figura 3).

En julio de 1854 se produce una nueva epidemia de cólera en Reus, que produjo 2.300 casos con 360 muertos. Mientras todos trataban de abandonar la ciudad, Mariano y el abuelo, preocupados por el destino de sus familiares, hicieron el camino en sentido contrario: fueron de Barcelona a Reus. Las escenas que vieron impresionaron al joven pintor, en especial la actuación heroica y compasiva del médico Josep Alberich i Casas (1824-1874), a quien inmortalizó en un cuadro pintado en 1857, que luego se lo obsequió como señal de gratitud. La obra, con evidente inspiración goyesca, muestra al galeno, que pese a la emergencia no ha perdido la elegancia, ingresando a la derecha para asistir al enfermo de cólera. No es una casa de ricos, se trata de una familia de gitanos harapientos que habitan un establo, por lo que se considera al cuadro de Fortuny como un ejemplo de realismo social (Figura 4).



Figura 4: "El Dr. José Alberich Casas visitando a un enfermo de cólera". Mariano Fortuny. 1857. Colección Crèdit Andorrà.

Ya radicado definitivamente en Barcelona, continuó su formación con diversos maestros. En 1857, con la presentación del cuadro de carácter histórico "*Ramón Berenguer III clavando la bandera en la torre del castillo de Foix*", ganó el concurso de la Academia de Bellas Artes de la Diputación de Barcelona, que tenía como premio la obtención de una plaza de pintor pensionado en Roma, el destino que anhelaba todo artista para completar su formación (Figura 5).



Figura 5: "*Ramón Berenguer III clavando la enseña de Barcelona a la torre del castillo de Fos*" (Fos-sur-Mer, Provenza). Mariano Fortuny. 1857. Palau de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.

LA ADOPCIÓN DEL ORIENTALISMO

Con la beca obtenida, en 1858 se instaló en Roma, dedicándose de inmediato al estudio, ya que tenía el compromiso formal de enviar regularmente dos obras a la Diputación de Barcelona, una copia de un cuadro famoso y otra de su creatividad. De esa forma debía demostrar los progresos que justificarían el mantenimiento de su beca. Pero en 1860, atento a sus adelantos, fue contratado por la Diputación de Barcelona para viajar a Marruecos, donde había estallado

la guerra entre las fuerzas coloniales hispanas y las del rebelde sultán de Marruecos, como cronista gráfico. En ese carácter se integró como pintor del regimiento de tropas catalanas del general Juan Prim (1814-1870), también nativo de Reus. El pedido tenía un motivo político; España necesitaba hacer propaganda de sus éxitos coloniales, en abierta competencia con los franceses, y, por otra parte, servía a los intereses políticos internos al instalar un tema que distraería a la sociedad hispana de otros problemas acuciantes. La declaración de guerra fue unánimemente apoyada por los sectores dominantes, los militares, la nobleza y el clero, para el cual se trataba de una nueva “guerra al infiel”.

Antes de aceptar su contratación, Fortuny expuso a la Diputación sus exigencias, que le fueron aceptadas: retribución de 40.000 reales y 2.000 por cada mes de estadía en África, unos largavistas, una tienda de campaña, cuatro mantas, dos sillas de tijera, una mesa pequeña, un abrigo, un criado y su mantenimiento.

Es de imaginar la sorpresa de las autoridades catalanas cuando el pintor contratado para testimoniar las batallas les envió el cuadro con el sensual desnudo de “La odalisca”, acompañado del mensaje: “*Como una pobre muestra de los trabajos que me propongo hacer sobre la guerra de África, tengo el honor de ofrecer a vuestra excelencia el cuadro que adjunto, una escena costumbrista en un interior marroquí*”.³

Es evidente la influencia de las odaliscas de Ingres y Delacroix en la versión de Fortuny, aunque en el modelo se adivina ya su franca orientación hacia el orientalismo, acentuado por la fascinación vivida al conocer Marruecos, con los paisajes soleados del desierto y las coloridas

costumbres de los habitantes. La odalisca yace tendida en una posición lánguida y sensual, mientras escucha la música que ejecuta un eunuco en el laúd. Sobre un fondo oscuro, Fortuny descarga la luz sobre la anatomía de la protagonista para destacar la voluptuosidad del cuerpo. Si bien los críticos fueron escépticos sobre los valores del cuadro, el mismo fue un éxito a nivel del público (Figura 6).

Fortuny cumplió módicamente con su función de cronista gráfico de la contienda, realizando solo un par de cuadros de los encuentros bélicos, ya que gastaba el tiempo en su apasionado descubrimiento del mundo marroquí. Así lo relató el periodista francés Carlos Iriarte, corresponsal de “*Le Monde Illustré*”, que acompañaba al estado mayor del general Prim “*Ofrecimos hospitalidad a Fortuny, mas a él le eran necesarios los chiribitiles del barrio de los judíos, las extravagantes y ennegrecidas cavernas donde se reunían los vencidos, la impresión de las calles, el espectáculo de la vida oriental, el episodio característico. Durante su permanencia en la ciudad vivió al aire libre, ocupado en coleccionar los documentos que debían servirle para pintar sus primeros cuadros importantes*”.⁸

Lo cierto es que a Mariano Fortuny mucho no le inspiraba la temática militar a la que estaba obligado, y hasta llegó a intentar negociar con la Diputación barcelonesa la devolución del dinero. Según Lourdes Moreno, directora del Museo Carmen Thyssen, lo quería hacer puesto que “*se veía incapaz de realizar el encargo, por el gran tamaño de las obras y porque el tema de la guerra no le inspiraba nada*”.¹⁰

Fortuny realizaba numerosos bosquejos preliminares ya que compondría la obra a su regre-



Figura 6: "La odalisca", Mariano Fortuny y Marsal. 1861. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

so a Europa, siendo la más importante la que describe la batalla de Tetuán, donde los ejércitos españoles asaltan el campamento de las tropas marroquíes logrando su retirada y de esa manera completan la toma de la importante ciudad. El triunfo del ejército español ha quedado plasmado en el enorme cuadro "La batalla de Tetuán", de 3 por 5 metros (Figura 7).

Fortuny sitúa en el centro del cuadro la acción principal de la jornada, el general Leopoldo O'Donnell, jefe del cuerpo de invasión, sable en mano y montando un caballo blanco, y a la derecha, el heroico general Prim saltando una fosa que los marroquíes habían puesto como defen-



Figura 7: Vista que permite ver las dimensiones del cuadro "La batalla de Tetuán" de Mariano Fortuny, expuesto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

sa. Cómo los soldados catalanes se negaban a saltarla, el propio Prim lo hizo animando a su tropa a seguirlo. En primer lugar, se ven a las

tropas locales escapando del desastre y abandonando a los soldados heridos y muertos, así como a caballos y dromedarios (Figura 8).

Pese a la innegable calidad técnica y al valor testimonial, el cuadro no gustó a las autoridades españolas. Los protagonistas no se sentían debidamente destacados, criticaban que no había diferencias entre las jerarquías, que el énfasis puesto en la huida de los africanos daba la sensación que el enemigo no había presentado resistencia, y que no se entendía por qué el autor había situado en primer plano a los vencidos y

en segundo plano a los vencedores, contrariando el modelo clásico de representar las batallas. Es factible que el entusiasta orientalismo de Fortuny lo haya llevado a preferir la representación detallista de los vistosos marroquíes a los aburridos uniformes de los europeos. Hubo otros artistas que pintaron también la batalla de Tetuán, como Vicente Palmaroli y Eduardo Rosales, pero Fortuny los criticaba por no haber estado en las batallas. En 1962, Salvador Dalí volvió al tema de la batalla de Tetuán, esta vez agregando *"en homenaje a Mariano Fortuny"*, al cumplirse el centenario del acontecimiento bélico y artístico.



Figura 8: Detalle de la parte central de *"La batalla de Tetuán"*. Mariano Fortuny. 1862-1864. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Por supuesto que el cuadro de Dalí es una combinación de imágenes realistas con otras cargadas de surrealismo y con acentos irónicos. La figura del general Prim, la dominante para los catalanes, aparece representada solo con el brazo blandiendo el sable en primer término y la caballería mora galopa directamente hacia el espectador. De las fuerzas coloniales, prácticamente nada. Unos números visibles en la parte izquierda no tienen sentido, pero si es evidente la presencia del retrato de Gala y de él mismo en los jinetes marroquíes en primer plano (Figura 9).



Figura 9:
"La batalla de Tetuán en homenaje a Mariano Fortuny". Salvador Dalí. 1962.
Morohashi Museum of Art,
Fukushima, Japón.

Luego del viaje inicial a Marruecos en función de pintor de guerra contratado, Fortuny, atrapado por el orientalismo, volvió dos veces más al norte de África, con el propósito de seguir desarrollando este género que lo fascinaba. La luz del sol llenaría su paleta de colores brillantes, que caracterizarían a posteriori todas sus obras, siendo en este aspecto, un precursor de Joaquín Sorolla (Figura 10).

La colección de las pinturas, acuarelas y óleos, de Fortuny sobre temas del Magreb, tanto paisajes urbanos como rurales, y su específico interés en plasmar en imágenes la vida de los habitantes en todas sus expresiones, constituyó un sorprendente hallazgo para los espectadores europeos. Pudo entrar en sus mezquitas y mercados; sólo no pudo retratar a las mujeres, celosamente ocultadas o solo expuestas sin mostrar el rostro. Por eso, los retratos femeninos se limitan a mujeres judías, a las que, por otra parte, consideraba las más bellas (Figura 11 y 12).

La pasión de Fortuny por el mundo árabe lo llevó a fotografiarse vestido de bereber rifeño en una de sus estadías en Marruecos. Por la seriedad del artista, no se trata de un disfraz humorístico; quizás son imágenes que envió a su familia (Figura 13).



Figura 10:
"El vendedor de tapices". 1870.
Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Figura 11: "Hombre marroquí", 1862, Museo del Prado. Madrid.



Figura 12:
"Joven judía". 1862.
Meadows Museum,
Dallas, EEUU.



Figura 13:
Foto de Mariano Fortuny vestido como combatiente bereber rifeño de Marruecos. 1860, Museo de Reus.

FORTUNY, DIBUJANTE Y GRABADOR

"El dibujo es la base del arte. Un mal pintor no puede dibujar. Pero quien dibuja bien, siempre puede pintar." Arshile Gorky (1904-1948), pintor armenio

Para esa época, Fortuny comenzó a probar la técnica del grabado con la técnica del aguafuerte, continuando con la tradición de Goya, pero en este caso dirigido a las estampas de la vida cotidiana en Marruecos, tal como en el titulado *"Árabe velando el cadáver de su amigo"*, de 1860. La escena, ejecutada con gran respeto, nos muestra al árabe fallecido tendido sobre una estera, oculto en parte por la figura del amigo, abatido y con las manos entrecruzadas en actitud de recogimiento, pero que parece más cristiana que musulmán (Figura 14).

Se conservan algo más de 2.000 dibujos de Fortuny, entre estudios previos para los cuadros y otros con motivos independientes. A diferencia de los óleos y acuarelas, destinadas con tanto

éxito a la venta, estos trabajos estaban realizados solo como ejercicios académicos o como simples apuntes tomados del natural. Fortuny dibujaba todo lo que despertaba su interés en una libreta que llevaba siempre consigo, que hoy son parte valiosa del archivo de diversas instituciones, como los museos del Prado y el Louvre. La circunstancia de no haber sido comercializados ha permitido que el Museo Nacional de Arte de Cataluña cuente con una colección de 1.500 dibujos de Fortuny (Figuras 15 y 16).

EL CAMINO AL ÉXITO

Fortuny continuó perfeccionándose en Roma y en París. En la capital italiana, Mariano trabajó infatigablemente estudiando en especial la pintura de Rafael. Sus pinturas comenzaron a ser



Figura 14:
"Árabe velando el cadáver de su amigo". Grabado de Mariano Fortuny. 1860.



Figura 15:
Dibujo de Mariano Fortuny: *"Un secuestrador"* (1871), publicado en la revista *"La ilustración Española y Americana"*, Madrid.



Figura 16: Dibujos de Mariano Fortuny: *"Familia marroquí"* (1860).



Figura 17:
A la izquierda: A la izquierda: "Cecilia de Madrazo". Pintada por su padre, Federico de Madrazo, en 1869. A la derecha: fotografía de Cecilia y Mariano, 1867.

apreciadas y pudieron ser vendidas a buenos precios. Se inició así la afortunada vinculación de Fortuny con el éxito, que duraría durante toda su corta existencia.

El año 1866 le trajo dos de los acontecimientos más importantes de su vida, tanto en lo profesional como en lo familiar. En París conoció al marchand Adolphe Goupil (1806-1893) con quien firmó un contrato muy ventajoso desde el punto de vista publicitario y económico, pero que lo obligaba a limitarse a pintar cuadros con temas de género, al ser los más solicitados por el público. En el transcurso del mismo año, Fortuny volvió a Madrid y conoció el círculo familiar del pintor Federico Madrazo (1815-1894), por entonces director del museo de El Prado, y padre de Cecilia (1846-1932), de quien se enamoró Mariano. Al año siguiente contrajeron matrimonio, constituyendo una pareja muy feliz, consolidada con el nacimiento de dos hijos, María Laura y Mariano, quien llegaría a ser un pintor tan exitoso como su famoso padre (Figura 17).

Las exhibiciones públicas auspiciadas por Goupil resultaron ser un éxito insospechado. Desde principios de la década de los sesenta Mariano empezó a abrirse camino en los circuitos comer-

ciales europeos, aumentando rápidamente su prestigio. Hay que tener en cuenta que muchas temáticas y detalles obedecían a las necesidades de satisfacer el mercado del insaciable Goupil. Así, por ejemplo, en un cuadro que repitió en tres ocasiones, "*El coleccionista de estampas*", el autor llena la escena de objetos de colección, desde ya por su propio fanatismo por el coleccionismo, pero también por que a medida que se agregaban detalles al cuadro, subía el precio. Técnicamente, la tela es muy acertada, en especial, la figura del anciano coleccionista, que, muy corto de vista, aprovecha la luz de la ventana y acerca el papel muy cerca de los ojos (Figura 18).

Mariano Fortuny recurrió a varios modelos para sus cuadros de desnudos, en especial para el par de odaliscas, pero una, Carmen Bastián, fue la protagonista de uno tan escandaloso para la época, que nunca fue mostrado en público. Pintado en 1871, permaneció en el taller del pintor, donde fue hallado después de su muerte. Como tampoco tenía su firma, se llevó a cabo una certificación testamentaria sobre la autoría del cuadro. Cuando Cecilia puso en venta la mayoría de los cuadros heredados, no lo incluyó, y la obra siguió en manos de la familia Madrazo hasta que fue vendida en 1980 y recién expuesta en 1989.



Figura 18:
"El coleccionista de
estampas". Mariano
Fortuny, 1866. Museo
Nacional de Arte de
Cataluña. Barcelona.

En 2014, los numerosos cuadros respetables que de Fortuny exhibe el Museo Nacional de Arte de Cataluña le hicieron un lugar a esta hermana descarriada. El propio Fortuny así explicó la razón del cuadro en una carta a un amigo: "*Quería darme el gusto de pintar para mí mismo*".⁶

El cuadro muestra a Carmen Bastián reposando sobre un sofá de madera, completamente vestida y con un abanico en la mano derecha, mientras que con la izquierda se levanta la falda hasta descubrir su sexo, sin ninguna muestra de pudor. Muy por el contrario, nos mira de reojo con una sonrisa cómplice invitándonos a participar de su mostración pública. Como era habitual en el artista, hay partes sin terminar. El sexo de la modelo es exactamente el centro del cuadro, o sea, el sitio adonde se dirige inicialmente la mirada del observador (Figura 19).

En las odaliscas, por ejemplo, los cuerpos eran proporcionados, esbeltos y plenos de sensualidad, pero el de Carmen Bastián no encaja en



Figura 19: "*Carmen Bastida*". Oleo de Mariano Fortuny. 1871. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona.

estos cánones anatómicos. Por el contrario, sin ser fea, Carmen es regordeta, de cara redonda, cejijunta y con papada. Realmente se parece a las protagonistas de las fotos pornográficas de fin del siglo XIX.

Carmen Bastida era una joven gitana que, en contra de lo que se suele decir, no ejercía la prostitución, aunque su desparpajo en mostrar con orgullo su velluda entrepierna así lo hacía



Figura 20: "Bohemia bailando en un jardín de Granada". Mariano Fortuny, 1870. La modelo es Carmen Bastián.

pensar. Carmen tenía una relación muy buena con la familia Fortuny, (la llamaban Carmencita), y se ganaba la vida posando como modelo para varios pintores. Como solía pasar con las modelos profesionales, es probable que Carmen terminara a veces en la cama del artista contratante, pero no debe haber sido el caso de Fortuny, dada la excelente relación con Cecilia Madraza. Fue la modelo de otros cuadros del artista de Reus, como en la obra "*Bohemia bailando en un jardín de Granada*" (Figura 20).

Cuando los Fortuny se fueron de su estadía en Granada, Carmen se mudó a Madrid, donde fue, lamentablemente, la protagonista de un argumento operístico. Contratada como modelo por un pintor inglés, la relación duró poco, pues uno de los hermanos de la jovencita decidió que debía volver a la tribu gitana en Granada, y con esa intención la fue a buscar a la capital. Cuando Carmen se resistió, el hermano le propinó una tremenda y cruel paliza, y el inglés asustado con tanta violencia, la abandonó. Conclusión, la desdichada Carmen se suicidó en el estanque del Parque Retiro. Triste final para una joven gitana que quiso vivir su propia vida en libertad.

En 1871, Fortuny volvió a instalarse en Roma, en una casa muy notoria de la Via Gregoriana, conocida como Villa Martinori. Allí, el taller se constituyó en el lugar de reunión de la gran colonia de artistas españoles y en el espacio donde acumulaba múltiples objetos que satisfacían su pasión de coleccionista, como armas, tapices, cerámicas y vidrios que también le servían como modelos para sus pinturas (Figura 21).

En 1870, Fortuny parece alcanzar el máximo éxito comercial en su asociación con Adolphe Goupil al presentar "*La vicaría*", un cuadro que mereció el reconocimiento de la crítica y del público. Goupil la compró por 25.000 francos y casi de inmediato la vendió en 70.000. La pintura de género estaba muy de moda en la sociedad parisina de fin de siglo XIX, y "*La vicaría*" encajaba perfectamente en el gusto del público. Con una técnica impecable, Fortuny distribuye los personajes que asisten a una boda en la vicaría de la iglesia, situando en el centro a los contrayentes y sus acompañantes, todos de aspecto elegante y distinguido que contrastan así con la pareja que espera su turno, una maja y un viejo torero. Se considera que el autor remarcaba de esta manera la existencia de las diferencias que existían en la sociedad española. La clase media está pre-



Figura 21: "Taller de Mariano Fortuny en Roma" Oleo de su cuñado, Ricardo de Madraza. 1867. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.



Figura 22: "La vicaría". Mariano Fortuny y Marsal. 1870. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

sente en el otro extremo del cuadro, a través de la figura de dos personajes enfrascados en una conversación que los mantienen alejados de la ceremonia, uno es un eclesiástico y el otro probablemente un profesional (Figura 22).

El enorme éxito económico que logró a través de la venta de sus cuadros le permitió alquilar en el verano de 1874 la "Villa Arata", frente al mar en Portici, una localidad cercana a Nápoles, en la ladera del Vesubio. La serenidad del lugar, la compañía de su mujer, sus dos hijos, otros familiares y amigos y la calidez del clima hicieron que su estadía resultara ser un periodo sumamente fructífero para el pintor catalán. Además, finalmente había logrado llegar a un acuerdo que lo liberaba de las exigencias de Goupil, por lo cual podía volver a dar rienda suelta a su imaginación, dedicándose a producir obras tan distintas y lozanas como el paisaje (Figura 23) y el sonriente niño de la Figura 24.



Figura 23: "Puerto de Portici". 1873. Museo del Prado, Madrid. Obsérvese cómo su estilo comenzaba a ser influenciado por el naciente impresionismo francés.



Figura 24: "Niño de Portici". 1874, Museo de Reus.

La felicidad lograda en su estadía frente al mar se acabaría apenas regresado a Roma, en octubre de 1874, ya que había prolongado las vacaciones hasta el otoño. Así se lo comentaba Fortuny a un amigo, el escritor y coleccionista de arte barón Charles Davillier: *"Aquí estoy otra vez en la Città Eterna, disgustado y aburrido, sin ganas de pintar, con la cabeza vacía como un nido sin pájaros; sin duda habrán volado a Portici, donde tan felizmente he pasado el verano"* ³. En los días siguientes a su regreso a Roma, Fortuny siguió recibiendo visitas de amigos y admiradores que querían conocer las novedades del maestro. Contaba el pintor Manuel Arbós y Ayerbe en una carta: *"Yo comí con él 15 días antes [de su muerte] porque quiso hacerme beber el vino que había traído de Nápoles, llamado Lacrima Cristi, que fue lacrima de veras porque desde entonces no le vi más"* ². Sorpresivamente, Fortuny fallece a raíz de una hemorragia digestiva incoercible el 21 de noviembre.

EL "ENIGMA DE LA MUERTE"

La falta de signos previos a la muerte generó "el enigma de la muerte", con diversas versiones sobre las causas de la misma, algunas de corte novelesco, y que, sin pruebas confiables, fueron repetidas por algunos de sus biógrafos, como el relato de que Fortuny había sido la víctima fatal de un duelo con un pintor colega.

Lo cierto es que a Fortuny le habían diagnosticado paludismo, cuyo primer episodio febril databa de 1869. Una nota del diario *"La Época"* de Madrid recogía la opinión del riesgo asumido por el artista al exponerse al clima húmedo de Roma: *"Se supone que en esta faena [trabajar en el jardín], por efecto de la malaria, contrajo una fiebre de las que son tan comunes en Roma, pero tras de la cual le sobrevino una perniciosa, que en un momento le llevó al sepulcro"* ². Como fiebre perniciosa se co-



Figura 25:
Máscara mortuoria de Fortuny realizada por el escultor Jerónimo Suñol y Pujol. Museo Fortuny, Venecia.

nocía a la malaria, un mal endémico que azotaba la planicie romana, en cuyas lagunas pululaba el mosquito Anopheles, agente transmisor de la enfermedad. Fue por escapar del peligro de las fiebres, que aumentaba en verano, que Fortuny decidió pasarlo en la bahía de Nápoles. Su cuñado, Ricardo de Madrazo, que lo acompañaba en Portici escribía a su padre: *"De calor te diré que es más sufrible el de aquí que el de Roma: se respira más. Tiene la ventaja del aire del mar y se suda más y sobre todo no hay fiebres. Puede uno tomar el fresco por la noche sin peligro de ponerse malo"* ⁶.

Los síntomas comenzaron a los pocos días del regreso a Roma con fuertes dolores de estómago, crisis de ardor estomacal que lo llevaban a ingerir grandes cantidades de hielo. Según uno de sus amigos presentes: *"No hacía más que quejarse de que en el estómago sentía fuego que lo abrasaba, que quería agua y hielo, que por qué no se la querían dar siempre que él la pedía; los médicos no quieren, decían los de su familia, todo cuanto tomaba, todo lo arrojaba, todo, todo; ya él se sentía un poco de fiebre, le dieron la quinina, que parece le aliviaba; en fin, para concluir baste decir que ni médicos ni nadie se creyó una cosa grave hasta el penúltimo día de su muerte, porque siempre conversaba con los amigos y la familia"* ².

El mismo día de la muerte, 21 de noviembre, el cuadro empeora y Fortuny adivina su cercano

final. Preocupados los médicos ante la falta de respuesta a la acción de la quinina deciden volver a verlo, tal como lo relata otro amigo testigo: *"Los médicos entraron en la habitación, quedándose yo también; antes habían hecho salir a su esposa y a su hermano político Ricardo. Al cambiar de postura o posición el cuerpo del enfermo, después de haber comprobado las pulsaciones y dispuestos para auscultarle el corazón, aquellos hombres de ciencia vieron que despedía copioso vómito de sangre, imposible de atajar con premura; los tres doctores palidiecieron, atónitos comprobaron que se les iba de las manos. El asombro de los facultativos fue grande, porque este síntoma no se relacionaba con el estado de la enfermedad; pero ante el horror del hecho no había más que comprenderlo y lamentarlo"*².

Fortuny muere a las 18.00 horas. De inmediato, el escultor Jerónimo Suñol y Pujol (1839-1902) procedió a tomar la mascarilla del cadáver (Figura 25) y un molde de la mano derecha. Le ciñeron en la frente unas ramas de laurel del jardín de su casa, y alguien le sacó la foto que sirvió para la portada de la revista *"La Ilustración Española y Americana"* en edición del 8 de diciembre (Figura 26).

La actitud de Suñol y Pujol de realizar la máscara postmortem de su amigo es la culminación de la conocida afición de Fortuny por coleccionar estos objetos mortuorios. El pintor aprovechaba sus

frecuentes viajes por África y Europa para incrementar su colección de vaciados faciales, algunos de los cuales fueron objeto de bocetos y dibujos de gran interés. Precisamente, en sus últimos días de vida, ya muy enfermo, *"en el mismo lecho dibujaba a la pluma y al lápiz, y su último dibujo fue una composición sobre la mascarilla de Beethoven"*, tal como publicó tiempo después de su muerte la revista *"Mundial Magazine"* (Figura 27).

Otro pintor español que concurrió al velorio de Fortuny, el madrileño Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917), realizó un óleo realmente mucho más dramático y realista. En el mismo, al cadáver de Fortuny aún no lo han preparado; no tiene la corona de laureles ni cerrados los ojos. La cara parece mantener el gesto de dolor y en la boca quedan restos de sangre (Figura 28).



Figura 27: Dos dibujos hechos por Mariano Fortuny de la máscara mortuoria de Beethoven. A la izquierda: la realizada en su lecho de enfermo. A la derecha: dibujo anterior, en plena vigencia de sus habilidades artísticas.



Figura 26: Imagen de portada de *"La Ilustración Española y Americana"*, año XVIII, Nº XLV. 8 de diciembre de 1874. Fortuny yace en su lecho luciendo la corona de laurel.



Figura 28: *"Retrato mortuario de Mariano Fortuny"*. Oleo de Alejandro Ferrant y Fischermann. 1878. Museo Casa de Colón. Palma de Gran Canaria.

Como los médicos no se ponían de acuerdo sobre la causa de la muerte, la familia solicitó la autopsia del cadáver. Tampoco aquí los médicos coincidieron. Uno de los patólogos informó que en el estómago encontraron hiperemia con ulceraciones sangrantes, el hígado gris y lacio, el bazo de tamaño normal, pero con puntos negros *“que demuestran la existencia de la perniciosidad”*. Atribuyó las lesiones gástricas al abuso de la ingestión de quinina. Para otro patólogo la causa de la muerte no fue la malaria sino una afección crónica del estómago. La comprobación de lesiones en los pulmones, asociada a la historia de episodios febriles agregó el diagnóstico de tuberculosis.

La ausencia de hepatomegalia y más, de la esplenomegalia (agrandamiento del bazo) corroborada en la autopsia, ponen en duda el diagnóstico de malaria. Los conocimientos sobre el paludismo recién se completarían años después con las investigaciones de Laveran, Ross y Grassi, entre 1880 y 1890. Este desconocimiento llevó a que Fortuny fuera medicado años con quinina, un medicamento realmente erosivo de la mucosa gástrica, con la consecuente producción de hemorragias digestivas.

Dieciséis amigos del pintor llevaron en andas el ataúd desde su casa hasta la iglesia, y luego antes de cerrarlo, introdujeron un medallón con retratos y cabellos de su mujer e hijos, una libreta que llevaba siempre consigo y varios de sus pinceles.

EL ESTRABISMO DE MARIANO FORTUNY

El estrabismo corresponde a la desviación de uno o de ambos ojos, debido básicamente a que los músculos extraoculares funcionan individualmente y no se enfocan hacia un mismo ob-

jeto, por lo que no se alinean en la misma dirección, y por lo tanto, no miran al mismo objeto al mismo tiempo. Cuando los ojos se desvían hacia la región nasal se denomina estrabismo convergente (esotropía o endotropía), mientras que si la desviación es hacia los temporales se habla de un estrabismo divergente (exotropía)¹⁵.

Este trastorno de la dirección de la visión, que puede ser permanente o intermitente, impide que se forme la imagen de lo visto en la fóvea del ojo estrábico. Como un ojo no está correctamente alineado, dos imágenes distintas son enviadas al cerebro. En un niño que nace con estrabismo, el cerebro aprende a ignorar la imagen del ojo desviado y solamente registra la del ojo con la alineación correcta. Pero sucede que así se pierde la percepción tridimensional de la profundidad. Si el estrabismo se adquiere de adulto, la visión generalmente será doble, ya que el cerebro ha aprendido a recibir imágenes de ambos ojos y no puede ignorar la imagen del ojo desviado.

En los pintores artísticos el estrabismo contribuye a modificar su sentido de la perspectiva, aumentando su campo visual y la percepción de la profundidad. En la historia del arte son varios los pintores estrábitos, como Da Vinci, Rembrandt, Il Guercino, Durero, Degas, Egon Schiele y Mariano Fortuny.

Un estudio británico dirigido por Christopher Tyler, de la City University de Londres 16, en base al análisis de seis retratos y autorretratos de Leonardo da Vinci reveló que los ojos de los personajes de esas obras presentan un estrabismo divergente. Esta alteración podría haber contribuido a la habilidad de Leonardo de realzar el relieve de las formas en tres dimensiones,

puesto que un pintor estrábico que puede ver el mundo con un solo ojo permite comparar con la imagen plana pintada (Figura 29).

El pintor barroco italiano Francesco Barbieri (1591-1666) padecía un estrabismo tan marcado que popularmente se lo conoció como “Il Guercino” (El bizco). Según una leyenda de la época, el ojo derecho se le desvió a causa de un accidente doméstico con un estruendo de tal magnitud que lo afectó mientras dormía en su cuna. Un retrato de Ottavio Leoni, de 1623, nos muestra el notable grado de desviación convergente que padecía Barbieri, ya que en sus autorretratos trataba de ocultarlo iluminando solo el lado contralateral (Figura 30).

Otro pintor célebre pintor estrábico divergente fue el renacentista alemán Albert Durero (1471-1528)¹², aunque su caso ha generado opiniones diversas entre sus patobiógrafos. El hecho de que el pintor se haya representado con y sin estrabismo ha planteado varias hipótesis. Algunos autores, como Philip Hoare ⁷ lo atribuyen a una elección de Durero, para indicarnos que él podía ver otras realidades. En 2019, oftalmólogos de la Universidad John Hopkins publicaron un trabajo en la revista JAMA, descartando el estrabismo y afirmando que Durero pertenecía al grupo de personas que poseen un “ojo dominante”, por el cual, cuando uno se acerca mucho a un espejo, tiene la sensación de que los ojos miran en direcciones diferentes. Recientemente, Frank Goes (2019)⁴



Figura 29: Dos retratos de Leonardo Da Vinci con estrabismo divergente.

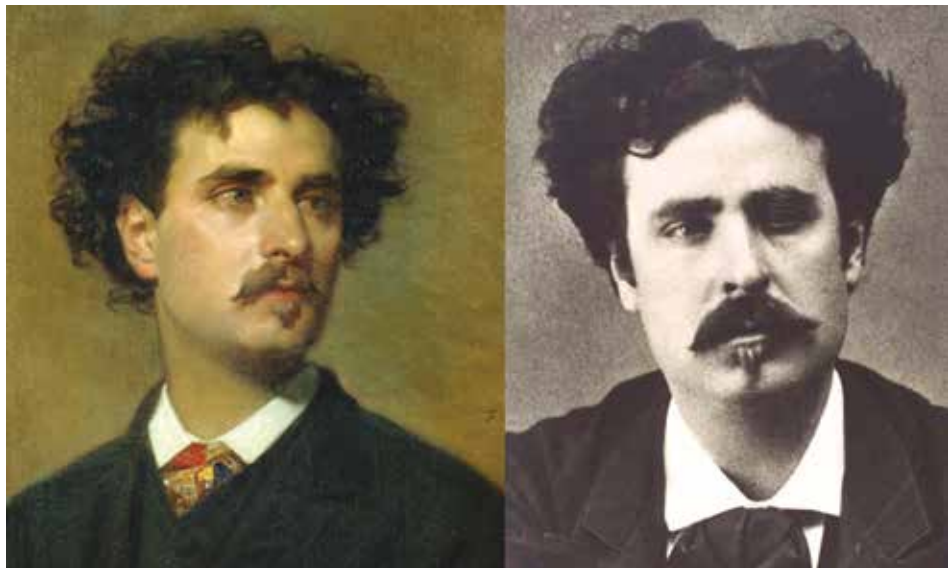


Figura 30:
A la izquierda: “Retrato de Francesco Barbieri”, Ottavio Leoni, 1623. A la derecha: “Autorretrato” Il Guercino, 1624. Museo del Louvre, Paris. Obsérvese cómo el artista oculta su marcado estrabismo en las sombras.



Figura 31:
A la izquierda:
Estrabismo divergente
en el "Autorretrato con
flor de cardo", 1493.
A la derecha: Retrato
de la madre 1514.
Kupferstichkabinett,
Berlín.

Figura 32:
A la izquierda: "Retrato
de Mariano Fortuny",
óleo de su cuñado
Federico de Madrazo.
1867. Museo Nacional
de Arte de Cataluña,
Barcelona. A la
derecha: Fotografía
de 1871. Obsérvese
que padecía de un
acentuado estrabismo
convergente.



publicó un trabajo de corte patobiográfico, inclinándose más a pensar que el artista realmente era estrábico por el hecho de que se trataba de un rasgo hereditario. Se basó en el retrato que Dure-ro hizo de su madre en 1514, a los 60 años, con un rostro muy avejentado y con un manifiesto estra-bismo divergente. Hoy se conoce que en el 80 % de los casos, el estrabismo familiar es del mismo tipo, en este caso, divergente (Figura 31).

El marcado estrabismo convergente de Mariano Fortuny era congénito, ya que aparece en sus primeras fotos. En sus posteriores retratos y fotografías la desviación de los ejes oculares es siempre muy evidente (Figura 32).

Es evidente que Fortuny no se sentía cómodo con la imagen de su mirada estrábica puesto que en los pocos autorretratos que realizó trató de evitar que se advirtiera el defecto tan ma-nifiesto. En dos autorretratos se representa de tres cuartos perfil de manera que el ojo estrábi-co caiga en el cono de sombra. El primera data de 1856, a los 18 años; el segundo, de 1850, fue utilizado por el correo español para ilustrar un sello postal (Figura 33).

EL RIESGO DE EXPOSICIÓN PROFESIONAL

Finalmente, para algunos patobiógrafos, basán-dose en el uso abundante que Fortuny hacía del blanco de plomo, como se puede apreciar en uno

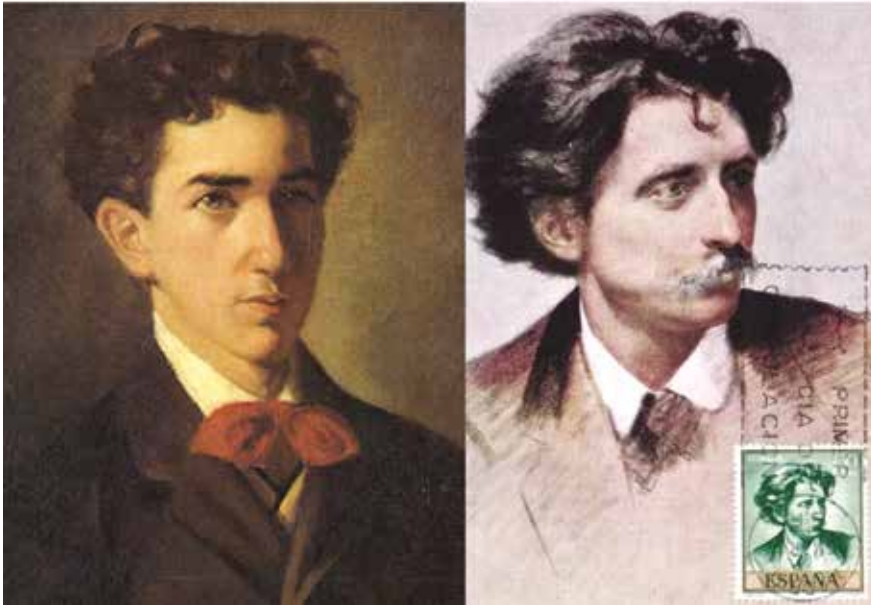


Figura 33:
Los dos autorretratos
de Mariano Fortuny y
Marsal, de 1853 y el del
sello postal de 1859.
En ambos, el pintor
trata de ocultar el ojo
estrábico en el cono de
sombra.

de los tantos retratos que hizo de su mujer, Cecilia de Madrazo (Figura 34), se trataría del padecimiento de saturnismo. Se argumenta que la intoxicación plúmbica se agravaba por el hábito de chupar los pinceles que caracterizaba al artista. Al respecto comentó su sobrino Mariano de Madrazo: *"Según la tradición familiar, tío Mariano ensalivaba los pinceles cuando pintaba a la acuarela y los productos tóxicos de esta le produjeron una perforación de estómago que entonces no supieron solucionar"* ⁶.

Clínicamente podrían corresponder al diagnóstico de saturnismo síntomas y signos como las periódicas descomposturas gástricas e intestinales que terminaron con la hemorragia digestiva. Los episodios eran propios de una afección crónica, ya que en 1865 su amigo, el pintor Atilio Simonetti comentó en una carta: *"Se enfermó del estómago, estuvo siete días sin comer nada, cualquier cosa le provocaba náuseas"*. También se podría sumar la depresión que padecía, agravada en los últimos tiempos, como comentaba *"Le Figaro"*, en oportunidad de su último viaje a París: *"Su salud no era delicada: estaba, por el contrario, cortado como Hércules. Pero su temperamento dio origen a un debilitamiento físico"*. A su vez,

otra publicación francesa, *"Journal des Debates"* coincidía: *"Durante su última estancia en París el pasado mes de julio, una cierta tristeza morbosa lo había invadido; su constitución, de apariencia robusta, ya mostraba, para quienes lo conocían, un debilitamiento precoz al que sucumbió"*. ²

El pintor José Villegas (1844-1921), que fue el único presente junto a los médicos en el momento de la muerte de Mariano Fortuny, envió una carta a su padre, que resume bien la breve vida del artista: *"No he escrito antes por haber estado ocupado con la desgracia del pobre Fortuny; aún me parece un sueño, no puedo creer que sea*



Figura 34: *"Cecilia de Madrazo"* Mariano Fortuny. 1874, British Museum, Londres. La obra fue pintada en Portici, bajo el sol radiante del verano destacándose el uso abundante del blanco de plomo. La forma inacabada del cuadro es común en obras de Fortuny.

*realidad. Un hombre a los 36 años, después de haber trabajado tanto y luchado tanto con el arte, y cuando tocaba a la cúspide de esa montaña tan escabrosa que se llama de la gloria, cuando llegó y tocó; le mató, o mejor dicho, lo envenenó”.*²

EL RECONOCIMIENTO MUNDIAL

El entierro de Fortuny fue un acontecimiento al que concurrieron todos los pintores de la ciudad, lo que motivó que un periodista escribiera que ese día descansaron los pinceles de Roma. Los cuatro crespones del ataúd fueron asidos por el embajador español, el alcalde romano y los representantes de las academias de bellas artes de Italia y Francia. El principal orador fue el



Figura 35: “El pintor Vertunni leyendo un discurso necrológico ante el cadáver de Fortuny en el cementerio de San Lorenzo”, 1874. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana*. Museo Nacional del Prado.¹¹

pintor Achille Vertunni (1826-1891), quien seguramente ignoraba que moriría también afectado de saturnismo 23 años después (Figura 35).

La noticia de la muerte de Fortuny recorrió rápidamente el mundo. El diario *“The Sun”* de Nueva York tenía como corresponsal al prócer cubano José Martí, que sobrevivía a los sucesivos exilios ejerciendo el periodismo, labor que llevaba a cabo con su excelente prosa. Así se refirió a Fortuny: *“Fortuny murió en Roma durante un pérfido otoño. Trabajaba imprudente al aire libre después de las lluvias y vivía en un barrio rico pero malsano. Se dijo que había muerto en un duelo; y hasta cierto punto era verdad: fue un desafío con el trabajo. Su asesino fue la gastritis que se convirtió en fiebre tifoidea, los pequeños venenos que matan a los grandes hombres. Los hombres deberían vivir en un mundo en el cual el instrumento de la muerte fuera digno de los que mueran. No es así este mundo”*⁹.

El cadáver del malogrado Fortuny fue enterrado en el Cementerio de Verano, en una tumba provisoria hasta que se construyó la definitiva, que tampoco lo fue pues luego se lo trasladó a la actual, decorada con una columna que sostiene el busto del artista (Figura 36).



Figura 36: A la izquierda: Primera tumba de Fortuny. Grabado de Tomás Capuz, 1875. Museo de Reus. A la derecha: La tumba actual, que contiene además los restos de la esposa Cecilia y del hijo Mariano Fortuny y Madrazo.



Figura 37: Cenotafio que contiene desde 1876 el corazón de Mariano Fortuny en la iglesia de San Pedro, Reus.



Figura 38: Mármol de Miguel y Lluçia Oslé, 1922. En el distrito de Ciutat Vella, Barcelona.

Mariano Fortuny pasó buena parte de su vida viajando, y continuó después de muerto. Apenas fallecido, el Ayuntamiento de Reus reclamó que sus restos debían descansar en su ciudad natal. Los Madrazo se negaron al traslado del cuerpo, pero ofrecieron el corazón que le habían extraído en la autopsia. Las autoridades de Reus contestaron afirmativamente de inmediato, indicando que estaría conforme con *"honrar dignamente tan preciosa ofrenda que depositará en un cenotafio adosado en la pared de nuestra*

iglesia parroquial de San Pedro, donde fue bautizado el gran artista" (Figura 37).

Son varios los homenajes a Mariano Fortuny en España; por supuesto los más importantes subsisten en Cataluña, como los monumentos erigidos en Reus y en Barcelona (Figuras 38 y 39).

La viuda Cecilia, con la ayuda de Goupil, vendió gran parte de las obras de su esposo en una subasta en París, obteniendo una considerable cantidad de dinero que, sumada al valor de las propiedades, le permitió vivir el resto de su vida en un palacio de Venecia junto a sus hijos. En su testamento asentó que *"he querido llevar bien el nombre de mi marido"*, una gran verdad pues dedicó la vida a enaltecer la figura de Fortuny, apoyar la exitosa carrera artística de su hijo Mariano y a acrecentar su famosa colección de telas antiguas (Figura 40).



Figura 39: Bronce del escultor Mariano Benlliure, Barrio Fortuny, al lado de la parroquia de Sant Bernat Calvó, Reus.



Figura 40:
A la izquierda: Palacio Martinengo, última residencia de Cecilia Madrazo en Venecia. A la derecha: Cecilia Madrazo y su hija María Luisa Fortuny en el interior del Palacio Martinengo, rodeadas de telas de su colección.

El enorme éxito internacional y la fortuna personal que había acumulado por su trabajo fueron el motivo para que legiones de pintores intentaran copiar su estilo. Tal debe haber sido el número de imitadores que el dibujante satírico Josep Llovera publicó en la revista barcelonesa *"La Ilustración Artística"* del 11 de septiembre de 1887 un dibujo de una página imaginando una mezcla de los auténticos personajes de Fortuny, como varios moros e integrantes de *"La vicaría"*, enojados y a punto de echar de la lámina a un copista y a varios monos imitadores (Figura 41).

De los tantos homenajes póstumos que un ciudadano ilustre puede recibir, figurar en un billete de curso legal de la moneda de su país, es un reconocimiento al cual pocos pueden acceder. Mariano Fortuny fue uno de esos escasos merecedores de tal distinción, muy bien ganada por otra parte, pero a su vez tuvo la mala suerte que los billetes, impresos y listos para su distribución, no llegaron a ser puestos en circulación. Editados por el gobierno republicano en 1938, los avatares del conflicto bélico que enfrentaba a los españoles frenaron la emisión de los billetes de 5.000 pesetas, que presentaban en un lado uno de los autorretratos del artista, y del otro, la reproducción de *"La vicaría"* (Figura 42).



Figura 41: *"Imitadores de Fortuny"*. Ilustración satírica del dibujante Josep Llovera, publicada en una página entera de la revista *"La Ilustración Artística"*. Barcelona, 11/09/1887.



Figura 42:
Billete de 5.000 pesetas dedicado a Mariano Fortuny en 1938.

Al régimen impuesto por los vencedores de la Guerra Civil le tocó rememorar adecuadamente el centenario del nacimiento de Fortuny en 1938, y el de la muerte, en 1974. Para ambos acontecimientos se editaron afiches oficiales, a través de llamados a concurso. El diseño de 1938 guarda el estilo grandilocuente del régimen victorioso en la Guerra Civil, destacando la cabeza del artista como una estatua con reminiscencias griegas, agregando "Año de la victoria" (Figura 43). El que corresponde al centenario de la muerte, en 1974, revela una creatividad contemporánea, basada en la reproducción de un parte de uno de sus cuadros más característicos, "*Los hijos del pintor en el jardín japonés*", de 1874 (Figura 44).



Figura 43:
Afiche
conmemorando
del centenario
del nacimiento de
Fortuny, 1974.

Figura 44:
Afiche editado
en ocasión del
centenario de la
muerte, 1984.



FORTUNY, EL GRAN COLECCIONISTA

Mariano Fortuny y Marsal, acostumbrado desde joven al éxito, lo tuvo también en su tarea como coleccionista, actividad favorecida por ser un hombre de fortuna. Con una capacidad asombrosa para descubrir piezas valiosas, fue construyendo un conjunto extraordinario de obras, especialmente pertenecientes a la cultura hispanomusulmana, que tanto conocía a través de sus viajes y estadías en Marruecos. Las piezas más interesantes eran situadas en el mismo amplio atelier, y así podía recurrir a ellas cuando las necesitaba para ambientar sus cuadros, tan llenos de elementos decorativos (Figura 45).

Recordemos además que mientras trabajó para el marchand Adolphe Goupil debía agregar elementos de decoración para elevar el valor del cuadro. Esto llevó a que muchos consideraran que Fortuny elegía los temas en función del conocimiento que tenía del gusto del cliente. En ocasiones cambiaba sus cuadros por algún objeto que había despertado su interés de coleccionista, como en el caso, relatado por Davillier en su biografía de Fortuny, cuando cambió con el coleccionista Capobianchi su primera versión de 1863 de "*El coleccionista de estampas*", por un fusil de Cerdeña.



Figura 45: Ilustración en base a una fotografía del taller de Mariano Fortuny en Roma. Obsérvese en la pared "*La batalla de Teruel*" y la sorprendente colección de objetos de decoración.

A posteriori del trueque, el cuadro fue el protagonista de una historia curiosa. Fortuny se lo vendió a Goupil, y este a William Stewart (1820-1897), empresario azucarero estadounidense que residía en París, donde se dedicaba a proteger los pintores españoles de Roma (Figura 46). Stewart había pasado su juventud en Cuba, donde, mientras cuidaba las inversiones familiares en la industria del azúcar, aprendió a hablar fluidamente el español. Como el dinero todo lo puede, Stewart convenció a Fortuny de que lo agregara al cuadro, vestido de caballero del Siglo de Oro español, y varios objetos decorativos de su colección de arte oriental: una armadura japonesa, un tabor rojo, un paipay y un ave.

Stewart, coleccionista empedernido, reunió a lo largo de varias décadas una colección de cartas, fotos y dibujos originales de artistas como Fortuny y Marsal, Fortuny Madrazo y Eduardo Zamacois, y luego los archivó en un álbum que, luego de pasar por varias manos privadas, hoy se guarda en el Meadows Museum de Dallas con el nombre de *"El álbum de Stewart: arte, cartas y recuerdos para un mecenas en París"*. Como un testimonio de la gran estima y agradecimiento que los artistas españoles sentían por Stewart, la mayoría de las misivas incluyen dibujos que ilustran temas relacionados con sus vidas personales. El dibujo de la Figura 47 corresponde al dibujo de un parque de Portici que acompañaba una carta de Fortuny a Stewart.

FORTUNY Y MARSAL EN BUENOS AIRES

No hace falta ir a Reus o a Barcelona para apreciar el arte de Fortuny; nuestro Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires exhibe tres obras muy ilustrativas de su arte: una de tema orientalista, *"Odalisca"*, de 1865, otra, *"Procesión sorprendida por la lluvia"*, de 1867, que es un excelente ejemplo de pintura costumbrista espa-



Figura 46:
Retrato de William
Hugh Stewart.



Figura 47: Dibujo de un jardín de Portici enviado por Mariano Fortuny a William Stewart.

ñola, y *"Antes de la corrida"*, de temática taurina. Es posible, no lo sabemos, que, dada la fama y rápida comercialización de las obras de Fortuny, puedan existir en el país otras producciones del pintor catalán en manos privadas.

La *"Odalisca"* es una de las varias que produjo Fortuny en su breve existencia. Esta en particular, está presentada de espalda, pero al intentar ver una flor que sostiene en la mano, la mujer torsiona elegantemente el cuerpo para terminar mostrándonos el perfil del rostro. A diferencia de la audaz *"Carmen Bastián"*, esta odalisca está representada siguiendo las limitaciones tradicionales del academicismo vigente para los cuerpos femeninos desnudos (Figura 48).

Más interesante para el observador es la obra *"Procesión sorprendida por la lluvia"*, de 1867, una tela típica del costumbrismo de Fortuny.,



Figura 48:
"Odalisca", Mariano
Fortuny y Marsal,
1865. Museo
Nacional de Bellas
Artes. Buenos Aires.

Figura 49:
*"Procesión
sorprendida por
la lluvia"*, Mariano
Fortuny. 1867.
Museo Nacional de Bellas Artes.
Buenos Aires.



Figura 50:
"Antes de la corrida"
Mariano Fortuny.
1871. Museo
Nacional de Bellas
Artes. Buenos Aires.

buscando recrear escenas con un rigor y espontaneidad casi fotográficos. En el marco del portal de la iglesia, un grupo de feligreses, monaguillos y curas trata de buscar protección ante la lluvia. Sobre el fondo oscuro del día nublado, la lluvia, los paraguas, los trajes negros y el reflejo en el pavimento mojado, se destaca el blanco de la vestimenta de los monaguillos (Figura 49).

"*Antes de la corrida*" es otro de los cuadros de Mariano Fortuny que exhibe nuestro Museo Nacio-

nal de Bellas Artes. El artista tenía una especial predilección por las corridas de toros, espectáculo del cual era habitué, y de donde sacaba inspiración para sus temas relacionados con esta actividad, en especial el trabajo de los picadores, que le permitía jugar con el movimiento de los caballos. Pero en esta tela, los protagonistas de la faena aún no se han presentado en el ruedo. Fortuny nos presenta al público acomodado en las gradas en un juego de luces y sombras de la tarde sobre la arena (Figura 50). **EAB**

Bibliografía

1. Alonso C: "La unión entre el realismo crudo de la existencia y los sueños coloridos del artista". Fuente: https://www.osim.com.ar/osim_2016/pds_nota.php?n=ARTMT_alonso
 2. Cano Díaz E: "Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal" *Cartas Hispánicas*, junio 2018. Fuente: <http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/carhis/descargas/Cano-Diaz.pdf>
 3. Davillier, JC :« *Fortuny: sa vie, son œuvre, sa correspondance. Avec cinq dessins inédits en fac-simile et deux eaux-fortes originales* », Paris : Chez Auguste Aubry, éditeur, 1875.
 4. Goes FJ : (2019) : "The enigmatic strabismus of Albrecht Dürer". Epub doi: 10.1080/09273972.2019.1560977
 5. Greenspan P et al : « Age Ageing » Volumen 37. 2008, 102-104
 6. Gutiérrez y Martínez: " *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado*", I, RI 81, p. 253.
 7. Hoare P : "Albert and the Whale: Albrecht Dürer and How Art Imagines Our World" *Ed. Pegasus Book* 2022
 8. Iriarte, Carlos: "Les artistas célebres: Fortuny", *Librairie de l'art*, París, 1889, p. 6.
 9. Martí J: "Fortuny", En "Obras completas". The Hour, New York, 1880.
 10. Mercado L: Fuente; <https://www.lavanguardia.com/vida/20191029/471276322274/un-fortuny-fascinado-por-el-mundo-arabe-experimenta-con-el-grabado-en-malaga.html>
 11. Pradilla Ortiz F: "La muerte de Fortuny", *La ilustración española y americana*, año XVIII, nº XLV, Madrid, 8/12/1874, p. 706-707.
 12. Scarlato ER, Werner AF: "Venenos en el Arte I. Colores, sombras y matices de la Toxicología" *Editorial OLMO*, 2015, Buenos Aires.
 13. Scarlato E, Werner AF: "Venenos en el Arte II. Riesgos toxicológicos en el trabajo" *Editorial Erga-Omnes*, Buenos Aires, 2023.
 14. Scarlato ER, Werner AF: "La Locura en el Arte" *Editorial EAB*. Buenos Aires, 2018
 15. Scarlato ER; Werner AF: "Cuando el estrabismo divergente se diagnostica en una pinacoteca" Fuente: <https://www.facebook.com/p/VENENOS-EN-EL-ARTE-Luces-sombras-y-matices-de-la-Toxicologia-1>
 16. Tyler C: "Evidence That Leonardo da Vinci Had Strabismus" *JAMA Ophthalmology* Octubre 18.2018
-

ARTE Y MEDICINA



Yuyo Noé: la teoría del caos en su arte y palabras

En el arte visual argentino Luis Felipe “Yuyo” Noé ha abordado el caos en sus obras y textos con el fin de poder asumirlo para poder comprender y enfrentar las contradicciones del arte y de la vida.

 Mg. Micaela Patania

*Magister en Comunicaciones y Estudios sobre Museos graduada en UCES y en NYU.
Becaria Fulbright Fondo Nacional de las Artes.
Curadora de exposiciones de AMA y de la Fundación Alon,
Directora del Programa ARTEMENTE.*

La teoría del caos o ciencia de la complejidad estudia fenómenos que tienen un comportamiento impredecible favoreciendo su comprensión y predicción. En el campo de la medicina su aporte se relaciona con la posibilidad de aplicar otro tipo de razonamiento al clínico tradicional de tipo lineal, que permita resolver problemas complicados. Su objetivo es abordar la detección de variaciones morfológicas y fisiológicas complejas a través de un razonamiento caótico, no lineal, que relacione los diferentes factores que intervienen en la pérdida transitoria de la complejidad.



Figura 1: Yuyo Noé.



Figura 2:
"Todo es posible a
condición de que sea lo
suficientemente absurdo."
2023 Pastel graso y pastel
seco, tintas y acrílicos
sobre tela 198 x 214 cm.

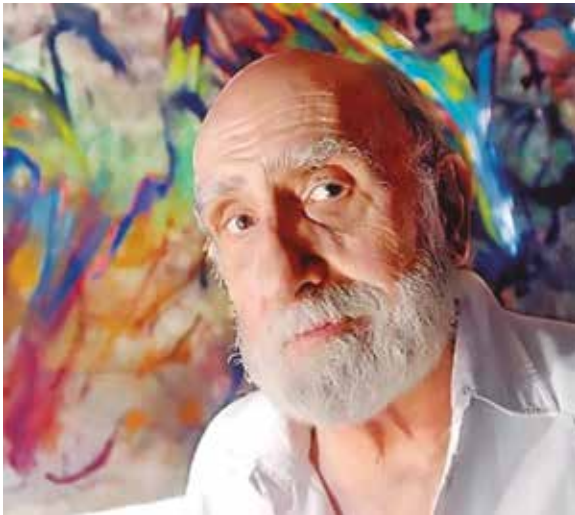


Figura 3: Yuyo Noé.

En el arte visual argentino Luis Felipe "Yuyo" Noé ha abordado el caos en sus obras y textos. A lo largo de toda su productiva carrera ha reflexionado sobre el caos con el fin de poder asumirlo para poder comprender y enfrentar de manera individual y grupal las contradicciones del arte y de la vida.

Yuyo nació en Buenos Aires el 26 de mayo de 1933. En 1951 ingreso a la Facultad de Derecho, carrera que abandonó cuando decidió dedicarse por completo a la pintura en 1955, y se inició en el periodismo.

Desde chico le gustaba dibujar y a los 17 años estudiaba arte en el taller de Horacio Butler para luego continuar su formación como autodidacta.

Fue parte de la Nueva Figuración, junto a Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, entre 1961 y 1965. El grupo quería romper con categorías clásicas de la concepción artística como la unidad del cuadro, el rigor compositivo, el perfecto acabado y la búsqueda de lo sublime. La característica principal de esta nueva figuración consistió en la confluencia de elementos plásticos provenientes de los lenguajes vanguardistas a la realidad del cuadro con una mayor libertad creativa. El artista residió en París y en Nueva York. Actualmente, vive y trabaja en Buenos Aires.

En 1963 ganó el Premio Nacional Di Tella, en 1965 y 1966 obtuvo la Beca Guggenheim. Ha obtenido el Premio Konex Brillante en el 2002, el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes en 1997, el Premio Homenaje al Banco Central en 2009 y fue declarado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires en el 2007. Ha publicado más de veinte libros, entre ellos *Antiestética* (1965), *Una sociedad colonial avanzada* (1979), *Recontrapoder* (1974), *El arte en cuestión*, *Conversaciones*



Figuras 4 y 5: Fragmento de *Todo es posible a condición de que sea lo suficientemente absurdo* (Yuyo Noé, 2023). Pastel graso y pastel seco, tintas y acrílicos sobre tela 198 x 214 cm.

(2000), *El caos que constituimos* (2017), *El arte entre la tecnología y la rebelión* (2020) y *El ojo que escribe* (2024).

Ha realizado exposiciones en museos y galerías de Argentina, Cuba, Brasil, Francia, España, Estados Unidos, Ecuador, México e Italia. En 1995 y 1996 tuvo una retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en el 2010 en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, Brasil, en el 2019 en el Museo Mar de Mar del Plata, y en la Galería de Arte Rubbers de Buenos Aires donde hasta el 20 de diciembre de 2024 presenta sus últimas obras en la muestra titulada "Caosiendo".

El caos es para Yuyo algo que construimos, no algo que se nos aparece de la nada como un fantasma, algo que forma parte de la vida colectiva, incluso antes de que nosotros nacióramos, como una mecánica que viene desde siempre. Él cree que el caos está dentro nuestro y que tenemos

que estructurarnos en función de eso. Afirmo que el caos es la vida misma, y que cada uno debe asumirlo como puede y que en el arte es esencial asumirse a sí mismo, a lo que llama poder ser, poder ser frente al marasmo del "Gran Todo".

Entre sus reflexiones acerca del caos se destacan: *"El caos se desarrolla a través del tiempo en su dinámica vital, pero se enuncia cuando el espíritu del ser humano interpreta las luchas internas que lo constituyen. Es el espíritu el único que puede asumirlo en su propia naturaleza. O sea, el caos se enuncia a través de él como si el caos fuese el otro que impulsa al yo individual (partícula del ser humano) a manifestarlo. El caos que constituimos se manifiesta a través de algunos de sus infinitos yo que hablan por los otros. Es el otro del yo. Del yo de uno de los tantos que integramos el caótico ser humano o, si se quiere, el caos humano (sinónimo del caos que constituimos), el que nos habla y nos impulsa a expresarlo. Por ello, puede tener eco en todos los otros yo o, mejor, en los espíritus de aquellos que también dialogan con su propia otredad."*



Figura 6: Yuyo Noé.



Noé recibió el Premio de Pintura junto a Diana Dowek. En ese tiempo el artista pintaba obras que reflejaban su sentir y pensar acerca de lo que acontecía en el mundo y decía :

"Nosotros suponemos que los culpables del caos son los otros, una concepción equivocada que limita el caos a las circunstancias que alteran el orden. El caos está por encima de todas ellas, el caos está en los otros y en nosotros, también somos los otros".

"El caos es la vida misma y hay muchas cosas que son maravillosas, porque ahí está todo, hasta lo bueno, lo que pasa es que no nos damos cuenta porque creemos que solamente es lo malo. Está todo mezclado. En los momentos de orden y tranquilidad se está gestando, porque el escenario del caos es el tiempo. No hay nada más misterioso que el tiempo y la prueba está en que hasta los mismos científicos no han podido definirlo. El caos es la vivencia del tiempo".

SUS OBRAS Y PALABRAS EN LA PANDEMIA

El programa curatorial ALMA en AMA (Asociación Médica Argentina presidido), organizado por el Dr. Alfredo Buzzi bajo la curaduría de Micaela Patania, realizó un homenaje al personal de la salud en el 2021. Entre los artistas premiados,

"Como no va a reinar el virus en todo el mundo .Lo único socializado en el mundo de hoy es la pandemia. La pandemia es una manifestación del caos en el mundo .Único acto de socialización universal."

"Hay momentos en que el caos esta disfrazado de tranquilidad, y orden pero está sucediendo latentemente, siempre . Creo que siempre estamos viviendo en épocas limite, pero no nos damos cuenta. En algunos momentos nos damos cuenta del límite, cuando el límite ya aconteció. Cuando hay algo definitivo, por ejemplo, una declaración de guerra."

"La gente tiene la sensación de que el futuro va a ser distinto después de esta experiencia. Y veremos. Creo que los intereses económicos van a ser los mismos. La falta de conciencia moral de los que no la tienen, va a ser la misma, las dificultades, van a ser las mismas, o mucho más graves. Tal vez todo agravado pueda poner un límite a ciertas cosas y hacer que termine, pero va a ser difícil. Es evidente que en algo se va a poder antes y después de la



Figura 8: Yuyo Noé.



pandemia, pero no sé cómo será ese después., La idea que tengo del caso es que hay tantas cosas que interfieren entre sí que hacer una presunción sobre el futuro es imposible. Que hay una cantidad de cosas que están latentes, por formularse, es evidente. Ahora cual de todas esas cosas va a ser la prioritaria, eso depende de la dinámica de los hechos que se producen".

REFLEXIONES DEL ARTISTA SOBRE EL TIEMPO

"Porque el tiempo tiene sus tiempos. Hay tiempos rápidos y hay tiempos lentos. No está relacionado con la marcha del reloj. El tiempo de la infancia es lentísimo pero luego se hace cada vez más rápido. El presente y el pasado juegan a las escondidas."



Figura 10: "Todo marcha sobre ruedas" (Yuyo Noé, 2013). Tinta y acrílico sobre tela, 153 x 264 cm.

"Hay casi presentes, o sea ayer es inmediatos que se van al olvido total como si realmente no hubiesen existido (eso se agudiza en la vejez) y hay pasados que uno siente, cuando vienen a la memoria, que están tan presentes que uno recuerda hasta los más mínimos detalles como si los volviese a vivir. A veces, esos detalles no son tan importantes pero por algo gravitan en uno. (...)".

REFLEXIONES DEL ARTISTA SOBRE SU INFANCIA

"Antes de que yo naciera, mi padre ya había publicado dos antologías sobre la poesía argentina. Nací en un contexto de cultura argentina. Mi padre había sido secretario de redacción de una revista que se llamaba Nosotros, una revista que hasta los años 40 fue eco del ambiente cultural argentino y que solamente fue relevada por la revista Sur. Además, mi padre había sido secretario general de una asociación que se llamaba "Amigos del Arte" que fue muy importante porque realizó exposiciones de la mayor parte de los artistas de los años 30 en la Argentina dando lugar a que las vanguardias argentinas expusieran: Pettoruti, Xul Solar, Butler, Basaldúa, etc. También las primeras exposiciones de Figari se hicieron ahí. A mi padre le gustaba la literatura; a mí me gustaban las figuritas, lo que se puede comunicar visualmente, y ellas fueron las que me tentaron a la pintura."

REFLEXIONES DEL ARTISTA SOBRE SU JUVENTUD

"Conservo la actitud vital de siempre, aunque ya no soy aquel joven, pero trato de conservar la frescura. Cuanto más aprendo, más joven me siento."

"Cuando veo mis obras me pasa como cuando veo mis fotografías y me digo: Si ese soy yo, pero al mismo tiempo, ese ya no soy yo."



Figura 11: "Vida" (Yuyo Noé, 2012). Acrílico, tinta y liquid-paper sobre papel, 120 x 150 cm.



Figura 12:
Yuyo Noé.

REFLEXIONES DEL ARTISTA SOBRE PINTAR MEJOR EN LA VEJEZ

"Creo es que con la vejez hay dos posibilidades: o empezás a repetir fórmulas, o te profundizás en la búsqueda en la que latentemente estás desde un comienzo. Entonces, tengo modelos, y esto no quiere decir que me compare con las personas que voy a nombrar, que son muy distintas entre ellas: Tiziano, Monet, Matisse y Hokusai. Lo que tienen en común es que su mejor obra la hicieron en la vejez, y yo aspiro a eso".

"Pinto mejor porque tengo más clara mi búsqueda. Ahora mezclo más libremente cosas. Y cuando era joven me importaba mucho romper prejuicios. En cambio, ahora no rompo nada, simplemente me manejo con libertad." **EAB**



Figura 13: "Prologo y epilogo" (Yuyo Noé, 1997). Acrílico sobre tela, 162 x 195 cm.

ANTROPOLOGÍA Y MEDICINA



Ética y Genética de los afectos

4ta Parte: Lev Vigotsky, hombre de Tres Mundos

En este artículo nos detendremos en la tesis doctoral de Vigotsky sobre Psicología del Arte (1925). Allí discute un tercer supuesto instalado como válido por algunos filósofos que definieron expresiones de Arte como objeto o práctica inútil. Vigotsky procede a desarrollar la función social y terapéutica del Arte y a qué responde el alivio psíquico que sigue a la inmersión en obras bien logradas.

 **Lic. Vivina Perla Salvetti**
Depto. de Ciencias Antropológicas
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

LA PASIÓN, MOTOR DE LA VOLUNTAD

Luego de haber abordado en el artículo anterior la distinción entre Monismo y Dualismo filosóficos, reiteramos que Vigotsky defendió tempranamente la necesidad de concebir una Nueva Psicología monista que reconozca el nexo impulsor entre pasiones humanas y las facultades superiores, tema central del texto que abordaremos aquí, Teoría de las

emociones (1933). El Dualismo cartesiano Mente-Cerebro y sus derivaciones en el Cuerpo como Máquina sin alma, representan serios obstáculos epistemológicos para el avance de la medicina y merecen una adecuada revisión histórica.

Estas páginas presentarán algunas reflexiones críticas de filósofos que advierten las dificulta-

des por parte del mismo Descartes cuando tuvo que defender por escrito la inconsistencia lógica del Dualismo. Una contextualización histórica actual, documenta que dos supuestos cartesianos (el dualismo Mente-Cerebro y sus derivaciones en el Cuerpo como Máquina) fueron adoptados como dados sin discusión por cientos de *médicos desde entonces* y creemos merecen la revisión crítica planteada por Vigotsky.

En este artículo nos detendremos en otro texto de Vigotsky poco conocido entre el público en general, su Tesis Doctoral sobre Psicología del Arte (1925). Allí discute un tercer supuesto instalado como válido por algunos filósofos que definieron expresiones de Arte como objeto *o práctica inútil*. Vigotsky procede a desarrollar la función social y terapéutica del Arte y a qué responde el alivio psíquico que sigue a la inmersión en obras bien logradas. En su Tesis Vigotsky aplicó de modo magistral la “ley de asociación de sentimientos” que introduce la experiencia liberadora de la Catarsis teatral. Estudios antropológicos de larga data, reconocen la enorme variedad de expresiones universales de Arte, valoradas por grupos de todo tiempo y lugar, como factor que estimula la creatividad y revitaliza los vínculos sociales.

TEORÍA DE LAS EMOCIONES (1933)

Comenzamos estas líneas con una selección de conceptos de Vigotsky vertidos en *Teoría de la emoción* (1933, Figura 1). El texto está orientado a superar el obstáculo epistemológico que representan las posturas (y creencias) filosóficas y neurofisiológicas fundamentadas en el dualismo cartesiano. Asimismo, sus colaboradores recuerdan que este texto era la primera parte de una *defensa del monismo spinoziano*, del que no alcanzó a escribir una segunda parte (Vigotsky, 2004; Escotto Cordova, 2006)



Figura 1. *Teoría de las emociones* (L. Vigotsky, 1933).

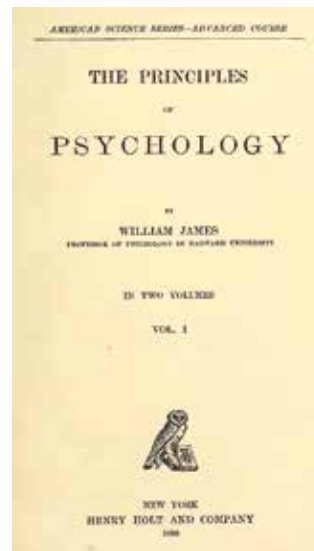


Figura 2. *Principios de Psicología*. (W. James, 1890).

Vigotsky escribe que urge comprender cómo “están vinculadas nuestra *conciencia* y nuestra (*experiencia sensible*) viva y real. Si no se comprende *este nexos*, (negado de modo tajante por el dualismo cartesiano) la conciencia aparece inevitablemente como un epifenómeno.” (Vigotsky 2004: 197: paréntesis y cursivas añadidas).

RECONOCER CONSCIENTEMENTE LAS EMOCIONES PARA DOMINARLAS

Vigotsky cuestiona la teoría de las emociones del fisiólogo, filósofo y psicólogo estadounidense Williams James (1842-1910) y Carl George Lange (1834-1900) conocidas como Teoría James-Lange de 1885 o *Teoría periférica de las emociones*. James y Lange consideraban los sentimientos como meros epifenómenos de emociones entendidas como cambios viscerales y musculares, y ambos coincidían en la *imposibilidad de desarrollo consciente de las emociones* (Figura 2) en una *Mente desconectada del cuerpo*.

Poco después, en la década de 1920 se desarrolló otra mirada, conocida como *Teoría central de las emociones* propuesta por Walter Bradford Cannon (Figura 3) quien *veía en el control cortico-subcortical, propiamente talámico, la explicación causal de todas las emociones*.

Para Vigotsky, la Teoría Central de Cannon, que ubicaba en el control talámico el *reconocimiento voluntario* de las emociones, refutaba claramen-

te la teoría de James-Lange, pues *revaloraba el papel de la corteza cerebral en el influjo de las emociones*, y abría la puerta a los procesos psicológicos superiores dependientes de la corteza cerebral: el lenguaje, la conciencia, la imaginación, el pensamiento, y principalmente, *la voluntad*. Este punto es nodal en su defensa del monismo para una nueva psicología.

Vigotsky tuvo oportunidad de conocer y aplicar otra tesis de apoyo, la de John Hughlings Jackson (1835-1911; Figura 4) que sostiene la *organización jerárquica de las funciones nerviosas*, en las cuales los centros superiores regulan las funciones más complejas mientras los centros inferiores regulan las funciones más primitivas. De hecho, tanto Vigotsky como Luria desarrollaron y aplicaron exitosamente esta mirada *monista y sistémica* en Clínica e investigación psiconeurológica (Barragán, 2020).



Figura 3. Walter B. Cannon (1871-1945).

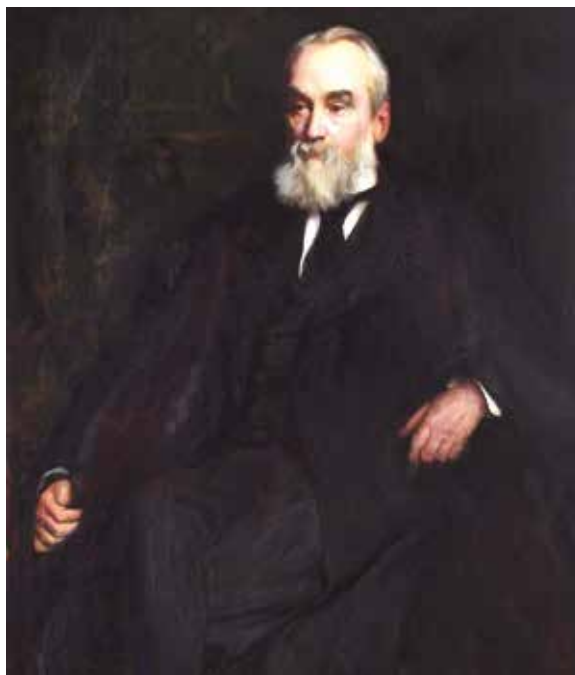


Figura 4. John-Hughlings Jackson (1835-1911), propuso la organización jerárquica de funciones nerviosas.

Sin embargo, a pesar de tales avances teóricos en fisiología, muchos científicos, influidos por James y Lange (y también por el dualismo cartesiano) todavía siguen sosteniendo el paradigma de *abordar procesos racionales que requieren, como condición necesaria, negar y ahogar la validez de toda emoción*.

La teoría de James y Lange fue criticada por Vigotsky (1933) particularmente cuando instalaron con total ligereza, que sus conceptos derivan de la Ética de Spinoza, cuando en realidad derivan del Dualismo cartesiano, filosofía que *inhibe* las pasiones:

“La opinión de que la teoría de James-Lange se enraiza en la Ética *se basa en un error* [...] el origen del error es la *negligencia filosófica* del propio Lange... (Sin embargo) en la psicología *ha reinado un error de naturaleza mucho más vasta*: la idea de un parentesco interno [...] entre la teoría de las pasiones de Descartes y la de Spinoza” (Vigotsky 2004:8)

Entonces, si acaso Descartes, cometió un error filosófico cuya omisión arrastra severas consecuencias para el avance de la Medicina, lo mínimo que podemos hacer, es consultar a los especialistas en el tema.

EL ERROR FILOSÓFICO DE DESCARTES

René Descartes (1596-1650) es reconocido como un gran Matemático, Físico y Filósofo francés. Convengamos que si Descartes cometió un *error filosófico*, merece una investigación selectiva antes que una hoguera para *todos* sus escritos. Entonces ¿Incurrió realmente Descartes en algún error *filosófico*? ¿Es lógicamente consistente el dualismo cartesiano? ¿Qué dicen otros filósofos al respecto?

Pedimos disculpas de antemano por el carácter sucinto de las referencias históricas y filosóficas ofrecidas (que los lectores luego pueden profundizar) para contextualizar la instalación del dualismo cartesiano como constructo válido en medicina. Recordamos que en el artículo anterior dedicamos unos párrafos a las diferencias entre Monismo y Dualismo filosóficos. Según Novoa (2002) los debates entre *monistas* (somos un cuerpo animado por las mismas Fuerzas Físicas que mantienen vivas todas las cosas) y *dualistas* (somos un cuerpo material que retiene temporalmente un alma eterna y vagabunda) se remontan a la Grecia clásica. Pero es en Descartes donde hallamos la *primera postulación sistemática de un irreductible dualismo cuerpo-mente* que intentará escapar una y otra vez *del punto muerto cartesiano* (Vesey, 1965) en tanto *incapacidad lógica* para explicar cómo permanecen juntas entidades completamente diferentes.

Respecto del *punto muerto cartesiano*, Villanueva (1977: 79,80) también admite que “a un precio demasiado alto, Descartes preserva su Dualismo sustancial” mientras, al mismo tiempo, desarrolla tanto la *interacción* entre las dos sustancias, como la *unión y mezcla* entrabas. Según elementales principios de identidad, tal dualismo no es igual al monismo, pero Descartes parece no distinguirlos. “Hay mucha confusión en los textos de Descartes” señala Villanueva.

En la carta a la Princesa Isabel de Bohemia fechada del 28 de junio de 1643, con quien el filósofo mantuvo una extensa correspondencia, (recomiendo leer la compilación para apreciar la aguda inteligencia de la Princesa Isabel al elaborar preguntas sobre el tema) donde Descartes termina admitiendo sobre la relación cuerpo-mente que “no es posible explicarla” algo

que, según la acertada observación de Leibniz, demuestra que Descartes *abandonó la defensa del Dualismo* al final de su vida. (Descartes, 1999; Villanueva, 1977)

Entonces, si seguimos a Leibniz y otros filósofos actuales, descubrimos que luego de haber defendido oral y públicamente durante años un *férreo dualismo*, amparado por la autoridad conferida por sus aportes en Matemáticas y Geometría analítica, Descartes se dio por vencido y *falleció adoptando una postura monista*, de características similares a la de Spinoza. El problema surgió porque una vez muerto Descartes, sus seguidores ignoraron este hecho y publicaron post-mortem el *Tratado del Hombre* (Figura 5) para validar sin más discusión el *dualismo cartesiano*, y sus derivaciones en el *cuerpo como máquina*, concepto cuyo origen merece también una breve contextualización histórica,

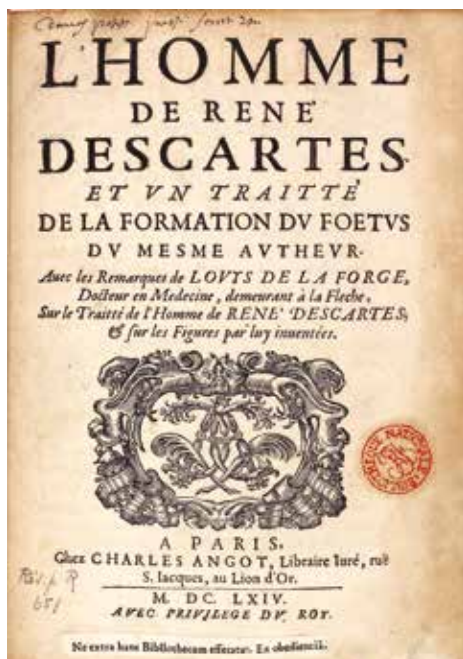


Figura 5. *Tratado del Hombre* (René Descartes, 1664), publicado *postmortem*.

Las representaciones del Cuerpo como Máquina impulsada por pasiones animales, tuvieron sus inicios, según Aguilar (2010) con el arribo de Descartes a Holanda en 1628, mientras Harvey publicaba su *Motu Cordis* (Figura 6; Buzzi, 2016) en un clima de enorme efervescencia intelectual.

Descartes, escribe *Tratado del Hombre* que presenta al *cuerpo humano como una máquina* carente de alma. Describe el mecanismo autómatas como respuesta a estímulos externos que afectan las terminaciones nerviosas, que, a su vez, desplazan las terminaciones centrales para conducir el flujo de los *espíritus animales*. Hay quienes lo consideran *fundador de la teoría del reflejo*. Pero temió publicar este texto al enterarse del juicio a Galileo. Se limitó a *imponer oralmente* sus ideas mecanicistas durante las disecciones públicas que lo hicieron conocido en teatros anatómicos, (Figura 7) mientras mantenía fluida correspondencia con cirujanos. Muchos de ellos adoptaron el *modelo mecánico del cuerpo*, entre ellos el cirujano La Mettrie, refugiado en Holanda por el enfrentamiento entre médicos con formación universitaria y cirujanos iletrados, quien ratificó los cuerpos como autómatas. (1)



Figura 6. Ilustraciones de los experimentos realizados por William Harvey para *De Motu Cordis*, (1628).

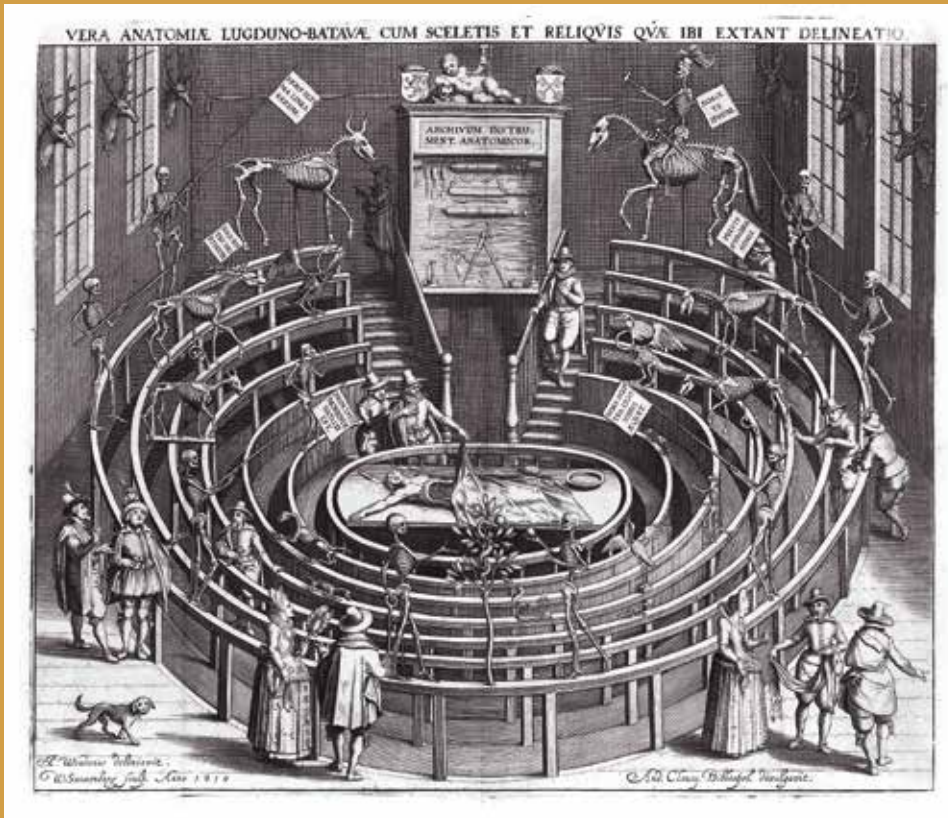


Figura 7.
Teatro anatómico
de Leiden, Holanda,
siglo XVII.

Aguilar (2010) también cuestiona firmemente el divorcio cuerpo/mente que inauguró Descartes. Recuerda que Harvey, autor del trascendental descubrimiento sobre la circulación de la sangre, fruto de una hipótesis lógicamente derivada sin fisuras, robustecida por argumentos físico-matemáticos y dos pruebas experimentales concluyentes, *mantenía una concepción monista* de cuerpos impulsados por la *physis*.

Esta brevísima contextualización de los inicios del dualismo cartesiano, merece sin duda una investigación más amplia para quienes estén interesados en hacerlo. Queda abierta entonces la invitación a desarrollar cómo el dualismo mente-cerebro en tanto sustancias no vinculadas entre sí, ha derivado en la formulación irrestric-

ta de psicofármacos para inhibir como fuere la ansiedad, la tristeza, o la angustia, en individuos adictos que temen reconocer sus propias emociones, sin alivio alguno.

Concluimos esta brevísima referencia histórica, con la urgente necesidad de revisar la mecánica del *cuerpo como máquina*, paralizada por el *punto muerto cartesiano* cuando ambas formulaciones fueron reconocidas por el mismo Autor al final de su vida, como ontología que no conduce a ninguna parte.

EL ACIERTO DE VIGOTSKY

Recordamos que Bachelard (1938) definió como un obstáculo epistemológico a todo supuesto o prejuicio que es transmitido como dado a nue-

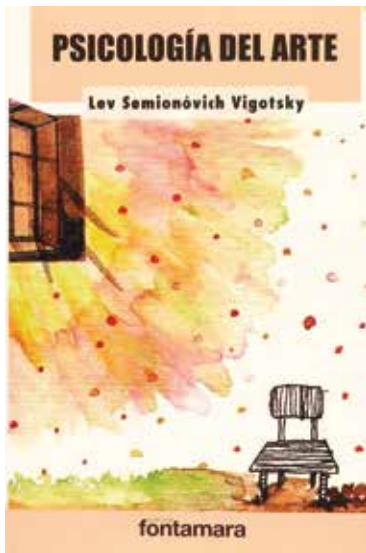


Figura 8. *Psicología del Arte*.

vas generaciones de estudiantes y termina impidiendo el avance de la ciencia. Recuperamos este concepto operativo para comprender por qué Vigotsky consideró desde su juventud al Dualismo cartesiano como un obstáculo para el adecuado desarrollo de la psicología y la neurología:

“El espantoso resultado al que nos lleva (el dualismo cartesiano en) la psicología de las emociones contemporánea, es haber privado absolutamente de sentido a las pasiones del alma y haber eliminado toda esperanza de comprender un día el significado vital de la pasión y, con ella, de toda la consciencia humana. En el fondo, ese resultado ya está íntegramente contenido en (el punto muerto de) la teoría cartesiana que acabamos de examinar.” (Vigotsky, 2004: 198 paréntesis y cursivas añadidas)

Esta necesidad de reconocer racional y voluntariamente las pasiones del alma como impulsoras del desarrollo y la libre voluntad, fue tema constante todos los escritos de Vigotsky, incluso desde su juventud, como veremos a continuación.

PSICOLOGÍA DEL ARTE (1925) PASIÓN Y VOLUNTAD

Venimos observando que, junto con el conocimiento del materialismo histórico y la dialéctica marxista en el desarrollo de una Nueva Psicología, Vigotsky, se dedicó tempranamente a responder interrogantes sobre el papel crucial de nuestras propias emociones para “dominar los procesos superiores”. De ahí que centrara su búsqueda en la siguiente pregunta: ¿Por qué una Obra de Arte nos genera enorme sensación de bienestar?

De hecho, en *Psicología del Arte* (1925/2006) abordó estos temas en profundidad, buscando desbrozar las emociones involucradas en el *proceso de transformación interior*, producto de contemplar una obra lograda, ya se trate de una pintura, un poema, o una pieza de teatro. (Figura 8)

Vigotsky sostiene en su Tesis que nuestras sensaciones, emociones y pasiones son volcadas al contenido de una obra artística, pero también son transformadas por ella, provocando una metamorfosis en los sentimientos, y toda nuestra conducta.

Las discusiones (al menos, el registro escrito) en torno al placer del arte, se remontan a la época clásica, y desde entonces muchos estudiosos vienen debatiendo si el arte puede ser reducido a forma o contenido, si lo que genera placer se vincula con la armonía de formas visuales, o auditivas, o si se limitan a ofrecer una suerte de “contagio” que mejora el ánimo, como ocurre con algunos ritmos musicales.

Sin embargo, a Vigotsky le interesaba escudriñar ese “algo más” que genera una suerte de descarga de tensiones internas, tanto en su creador al momento de realizarlas como en el observador/espectador.

Para ello, Vigotsky insistió en su Tesis que es necesario *incluir los procesos intelectuales* en el proceso creativo, cuando tanto la voluntad como el reconocimiento consciente suelen ser desplazados por los investigadores. Para respaldar su propuesta, la Tesis incluye reflexiones de grandes creadores.

Cita al pintor ruso Karl Briullov (1799-1852, Figura 9) quien se dispuso a corregir el esbozo dibujado de un alumno, le dio unos cuantos toques aquí y allá hasta que, repentinamente, el esbozo torpe y gris cobró vida. “¡Pero usted *apenas* lo ha tocado, y todo ha cambiado!”, le dijo uno de los alumnos. “El arte comienza donde inicia ese *apenas*”, contestó Briullov, expresando así el rasgo más característico del artista: hay que practicar mucho dónde y cómo intervenir para acceder a emociones profundas que se reconocen y liberan a partir de un solo movimiento.



Figura 9. Karl Briullov (1799-1852), Autorretrato (1848).

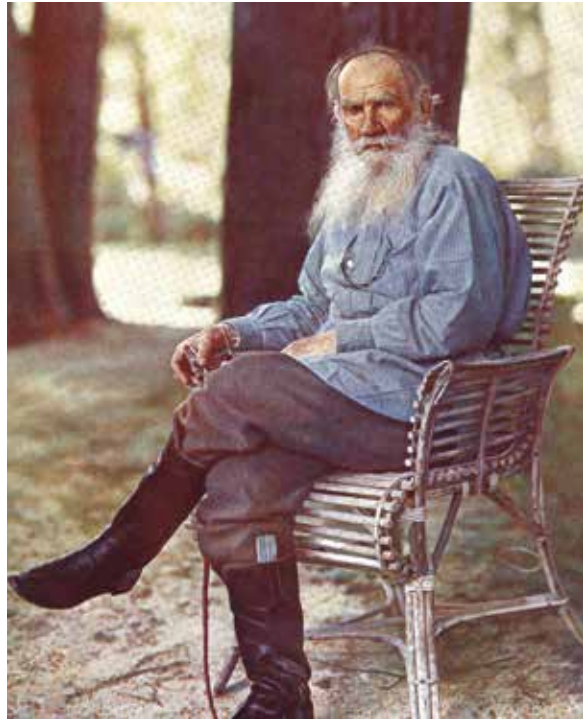


Figura 10. León Tolstoi (1828-1910) en Yasnaia Poliana, 1908.

Algo similar encierra el secreto del “éxtasis” musical, que tan fácil parece de inducir, y sin embargo sólo ocurre cuando el artista descubre los instantes infinitamente pequeños necesarios para una interpretación perfecta.

Entonces, el Genio creador ¿nace o se hace? Quizás ambos. Como aporte al eterno debate, Vigotsky incorpora reflexiones del escritor León Tolstoi (Figura 10) quien lo resumió así:

“No hay forma de *enseñar* por medios externos *cómo descubrir y encontrar estos elementos*... Ninguna enseñanza o instrucción pueden conseguir que un bailarín *siga el compás* de la música, que un violinista o un cantante *acierten* esa diminuta pero correcta porción de nota, que un pintor *trace* la única línea adecuada de entre todas las posibles, o que el poeta *encuentre* la única combina-

ción correcta de palabras. Todo ello sólo puede *alcanzarse a través del sentimiento*" (Tolstoi, 1951, *cursivas añadidas*)

Quizás porque el Arte, desde la más remota antigüedad, venga emergiendo en cada *acción* que *reconoce* dónde y cómo expresar *emociones conjuntas* en un solo movimiento.

ARTE Y TEORÍA PSICOANALÍTICA

Vigotsky procede a incorporar al análisis sobre el bienestar que genera el Arte, algo en lo que muchos otros también coincidían: por ejemplo, cada poeta, mientras crea y *busca* las palabras adecuadas, libera sus propios deseos y frustraciones. Vigotsky escribió al respecto: "Conocemos la célebre confesión de Gogol (1809-1852, Figura 11) quien reconoció que se había liberado de sus propios defectos y vicios depositándolos en sus personajes".



Figura 11. Nikolai Gogol (1809-1852), célebre escritor ruso.

Por eso, otra de las teorías analizadas por Vigotsky para *Psicología del Arte*, fue la corriente psicoanalítica. La teoría desarrollada por Freud o incluso por su disidente Rank, reconoce que una obra de arte bien lograda, conduce a la *liberación de afectos inconscientes*, que son mucho más intensos que los conscientes y a menudo se contraponen a ellos.

Vigotsky agrega "*El arte se convertiría así en una especie de terapia* tanto para el artista como para el espectador, una forma de eliminar un conflicto con el subconsciente sin caer en la neurosis"

La *teoría de los afectos* desarrollada por Otto Rank (1834-1939, Figura 12) y Hans Sachs (1881-1947, Figura 13) describe cómo se iniciaría este proceso. Pero según ellos, los afectos "*deben, permanecer subconscientes* sin perder su efecto que invariablemente penetra en la conciencia... se vinculan allí a otros afectos... Debe existir un *vínculo asociativo (inconsciente)* entre ambos, y por el camino que abre dicha asociación viajan el goce y la energía a él ligada." (Rank y Sachs, 1916, *cursivas y paréntesis añadidos*)



Figura 12. Otto Rank (1884-1939).



Figura 13. Hanns Sachs (1881-1947).

Observamos que según Rank y Sachs, la liberación de tensiones y emociones, *se inician y deben permanecer en el ámbito de lo inconsciente*. Vigotsky discute esto. Recuerda que el psicoanálisis reduce *todas* las manifestaciones de la psiquis humana a impulsos inconscientes o instintos sexuales. Sin embargo, “este pansexualismo es absolutamente irracional, especialmente cuando se aplica al Arte.” sostiene Vigotsky (1925).

También Freud, cuando aborda la neurosis del goce artístico, explica que tales *efectos patológicos quedan subordinados al principio de placer*, de modo similar a lo que ocurre en el juego infantil.

Se sigue entonces que el psicoanálisis, al reducir todas las manifestaciones de la psiquis humana a impulsos infantiles o instintos sexuales, que *deben permanecer inconscientes*, termina ignorando sistemáticamente el *elemento consciente* en la experiencia del arte, como *actividad inteligente que contribuya en la resolución* de síntomas patológicos, argumenta Vigotsky.

Por estas razones, y para superar las limitaciones del psicoanálisis, Vigotsky recomienda incorporar largas *reflexiones conscientes* en la contemplación de obras de arte cuando sentimos que nos movilizan, con el propósito de descubrir qué aspecto nos conmueve, o qué situación agradable o desagradable nos evoca:

“Una aplicación práctica (de la teoría psicoanalítica) sólo puede resultar fructífera si, *además del subconsciente, tiene en cuenta al consciente* no como factor puramente pasivo sino *como un factor independientemente activo*; si explica el efecto de la forma artística no como fachada, sino *como mecanismo y técnica artística de enorme importancia*; y si, por último, abandonando el pansexualismo y el infantilismo, incluye en la esfera de su investigación la suma total de la vida humana y no sólo sus conflictos primarios y esquemáticos.” (Vigotsky, 2006: 85, paréntesis y cursivas añadidas)

Vigotsky afirma que el Arte, limitado al inconsciente, es un problema. El Arte, como *mediador inteligente* para exponer y reconocer traumas inconscientes, probablemente sea la solución.

EL ARTE COMO CATARSIS: ASOCIACIÓN SECUNDARIA DE EMOCIONES

Antes de presentar las conclusiones a las que arribó Vigotsky sobre los enormes beneficios que produce el Arte sobre la Psiquis humana, recordamos que dedicó buena parte de su juventud a difundir y promover manifestaciones culturales. Inferimos que al escribir su Tesis de 1925, Vigotsky planteó que lo que genera placer e incluso alivio psíquico en toda manifestación artística, es la *recuperación y movilización secundaria de emociones y sentimientos* que se expresan y liberan en un solo acto. (2)

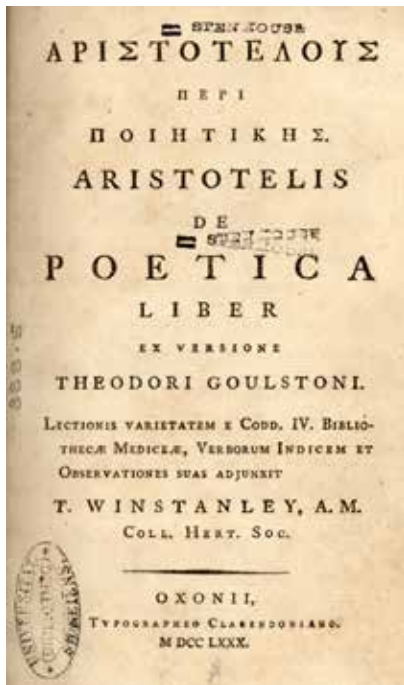


Figura 14. *Poética*, de Aristóteles.

Las reflexiones sobre los beneficios psíquicos de la música, la pintura, la poesía o la danza no son nada novedosas. Desde filósofos clásicos como Aristóteles, de quien más adelante recuperaremos una frase de su *Poética* (Figura 14), muchos pensadores románticos, investigadores, incluso los primeros antropólogos, vienen señalando que diferentes manifestaciones de arte *promueven el bienestar individual o grupal*.

Para avanzar en su análisis, y tal como adelantamos en el artículo anterior, quizás Vigotsky pudo tener acceso a las reflexiones en danza de *Lo Santo* (1917, Figura 15) de Rudolf Otto (Figura 16) sobre el concepto que acuñó como *lo numinoso*: estado de profunda unión religiosa con lo Supremo (como ocurre en el Nirvana Budista) que podía ser alcanzado según lo que Otto denominó “Ley de asociación de sentimientos”

El teólogo Rudolf Otto describe cómo, según una conocida ley fundamental de la Psicología, las representaciones se “atraen” y cada una de ellas *suscita a la otra para ingresar a la conciencia* cuando se trata de representaciones diferentes pero complementarias. *Una emoción puede hacer resonar a otra*, que la conciencia reconoce como propias.

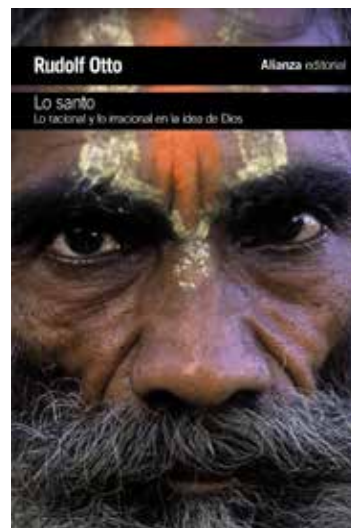


Figura 15. *Das Heilige* (1917).



Figura 16. Rudolf Otto (1869-1937).

Luego Otto cita a Darwin: “El proceso histórico puede (ocurrir), tal como lo describen los evolucionistas; es decir, se explica por la Ley, según la cual los *sentimientos y representaciones se suscitan y despiertan unos a otros*” Sin embargo, acto seguido Otto aclara que desconoce cómo es exactamente que se produce la transformación final (Otto, 1996; 56-60)

Vigotsky avanzará sobre este interrogante discutido en los círculos académicos de su tiempo, pero, no para explicar lo *numinoso*, sino para dar cuenta de las *emociones que emergen asociadas a una obra de arte*. Para ello, Vigotsky recurre en principio a la teoría de Herder: *Somos nosotros quienes introducimos emociones particulares e íntimas en una obra artística, mediante identificaciones que brotan de las mayores profundidades de nuestro ser*.

“Podemos demostrar experimentalmente que *el arte es una emoción central*, una emoción que *se libera en el córtex cerebral*” sostiene. Se sigue que las emociones que el arte suscita son *emociones inteligentes* que liberan imágenes de fantasía.

¿Cómo ocurre exactamente esto? Por el *principio en nuestras emociones expresivas* descrito por Darwin.

“Esta sorprendente ley descubierta por Darwin puede aplicarse al arte” sostiene Vigotsky: Dos emociones complementarias que se movilizan, generan simultáneamente en nosotros *afectos contrapuestos*, que luego se transforman.

Otros observadores agudos contemporáneos de Vigotsky, también remitieron a la *transformación interna que genera bienestar* como consecuencia de la experiencia artística.

El Padre de la antropología norteamericana, Franz Boas (1858-1942) pionero en realizar trabajo de campo profesional entre grupos nativos norteamericanos durante la década de 1880, y autor de muchos conceptos teóricos fundamentales para la práctica antropológica, se abocó entre otras cosas al estudio comparativo de diferentes producciones culturales (Expresión Visual, Música, Baile, Poesía, incluso Cestería) calificadas en su tiempo como *Primitive art* (1921). Boas puso en valor regularidades y diferencias en las producciones culturales de grupos nativos de todo el mundo, considerados rudimentarios, iletrados y atrasados por buena parte del mundo académico (Figura 17).



Figura 17. El antropólogo Franz Boas recrea la gestualidad de un nativo kwakiutl, a quienes conocía muy bien, delante de los escultores del Museo Smithsonian para construir un diorama (representación tridimensional con fines didácticos).

Las reflexiones que quisiera destacar aquí, se relacionan con su temprana observación que *no se ha encontrado aún grupo humano por más simple, salvaje o primitivo que parezca a la mirada moderna, que carezca de abundantes producciones culturales, tanto tangibles como intangibles, y disfrute de realizarlas*, aunque los nativos, por lo general, no definan tales producciones como Arte según parámetros de la filosofía occidental. (Boas, 1921; Salvetti, 2017 y 2020)

Queremos recuperar a continuación, las observaciones de Boas respecto del *placer psíquico* que resulta de *asociar*, mediante la contemplación activa, *formas significativas* con la *evocación de experiencias personales anteriores*:

Las emociones pueden ser estimuladas... *por la asociación estrecha que existe entre la forma y las ideas que circulan*. Cuando las formas encierran un significado porque *evocan experiencias ante-*

*rior*es, o porque *operan como símbolos*, surge un *nuevo elemento*. (Boas 1921:18, *cursivas añadidas*)

Otro antropólogo, Víctor Turner (1920-1983; Figura 18), analista especializado en el *carácter polisémico* de los Símbolos, citó al sociólogo Robert Nisbet quien afirmó que el poder transformador de las metáforas radica en la *asociación de ámbitos diferentes de la experiencia*:

“(La metáfora introduce) una forma de *ir de lo conocido a lo desconocido*: una forma de cognición en la que las *cualidades identificadoras de una cosa se transfieren* -en un relámpago de comprensión instantáneo, casi inconsciente- a alguna otra cosa que es, por su lejanía o complejidad, desconocida para nosotros...”

La metáfora es transformadora. Funde dos ámbitos de experiencia independientes que generan una imagen que ilumina y expresa una Idea de manera icónica”

(Turner, 1974: 23-59, citando a Nisbet 1969:4, *paréntesis y cursivas añadidas*)

Cada obra de arte bien lograda, consigue *evocar intuitivamente la identificación* como reacción primaria. Pero las teorías de arte en los días de Vigotsky, focalizadas en procesos racionales, simplemente no prestaban atención al tipo de conexión íntima entre *sentimientos mixtos particulares* y la observación cuidadosa de obras de arte.

De acuerdo a lo expuesto, nos permitimos inferir que la transformación aludida por Nisbet, responde a *identificaciones* particulares e íntimas con ciertos rasgos de la obra artística que suscitan de *modo consciente y complementario* el flujo de emociones positivas con aquellas que gene-



Figura 18. Víctor Turner (1920-1983), antropólogo británico.

ran malestar, de modo tal que el reconocimiento de ambas desemboca en la transformación de dichas emociones, introduciendo así el principal efecto liberador de una obra de arte, conocido como *catarsis*.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA DEL TÉRMINO CATARSIS EN LA POÉTICA

Reiteramos que Vigotsky enumera los siguientes elementos de la Catarsis:

1. *Identificaciones*.
2. Tales identificaciones, consiguen evocar de modo consciente y complementario, afectos y emociones contrapuestos,
3. Como consecuencia, ambos polos “se neutralizan y transforman”

Sin embargo, entendemos que sigue sin quedar claro cómo culminar el proceso de evocación en bienestar, y no en stress postraumático.

Veamos. En principio, Vigotsky reconoce haber tomado el término *catarsis* de la *Poética* de Aristóteles (1974)

El término griego *catarsis* a interpretar correctamente, fue incorporado por Aristóteles en la *Poética*, de contenido mayormente perdido, lo que dificulta seriamente su comprensión. Por ello, inferimos que Vigotsky hubiera estado de acuerdo en aplicar aquí el Método Histórico-crítico creado por Spinoza (que invita a conocer al significado de ciertos términos en su idioma original y luego contextualizarlos tanto con los antecedentes personales del escritor como con otros documentos de época) método que consideramos vigente y operativo sobre fragmentos antiguos de difícil comprensión.

En principio, para evitar confusiones con el significado dualista otorgado por Sócrates en *Fedón*

al término *catarsis* (Platón, 1958: 67c) sostenemos que *Aristóteles era monista*, detalle no menor para acceder al sentido que pudo haberle otorgado a la *catarsis como experiencia vital*, que conecta emociones del cuerpo con la conciencia.

La breve frase del Estagirita que aparece en la *Poética*, se ha traducido e interpretado de mil modos distintos. El filólogo español Antonio López Eire (1943-2008) la vierte así:

“La tragedia (...) a través de la compasión (éleos) y el terror (*phóbos*) lleva a término la catarsis de tales pasiones.”

El filólogo alemán Wolfgang Schadewaldt (1900-1974) luego de analizar los términos *éleos* y *phóbos*, puso en evidencia que se trataban de *pulsiones psicossomáticas elementales*. Para él, la experiencia trágica se podía reducir a fisiología y medicina, es decir, a *respuestas emocionales conjuntas* que generan *alivio terapéutico*. El austríaco Albin Lesky (1896-1981) otra eminencia en filología, también dio por suficiente esta interpretación.

Luego, podemos poner en relación (o contextualizar) la *Poética* con *Política* (1988) donde Aristóteles recomienda la *triple función de la Música*: ética, práctica y estimulante.

Se desprende entonces, que para Aristóteles y otros presocráticos, el Arte de la Música, estaba bastante lejos de considerarse un objeto inútil.

La Lira venía siendo utilizada por Pitágoras como instrumento para aliviar penas y consolar a pacientes melancólicos. Incluso cuentan que los pitagóricos contaban con toda una suerte de *farmacopea musical*: hacían un arte de mezclar sonidos, enteramente equiparable al de mezclar medica-

mentos simples y adecuarlos al logro de acciones terapéuticas especiales (Laín Entralgo, 1958: 114)

Se sigue entonces que, para los médicos hipocráticos, *diversas manifestaciones del Arte*, acompañadas con habla persuasiva, eran consideradas *recursos terapéuticos legítimos*, que contribuían a tranquilizar al enfermo y a generar un *entorno seguro* hasta que el paciente *encuentre* en su interior las fuerzas para *sanarse a sí mismo*. (Pérgola y Okner, 1986)

El uso del *Arte como recurso terapéutico* durante la Grecia clásica, nos permite comprender por qué Aristóteles también le pudo otorgar sentido curativo a la *participación activa* de un observa-

dor que *se identifica* con alguna escena teatral, consigue *evocar y reconocer afectos contrapuestos propios*, y como consecuencia, *estos se transforman*, y *generan alivio*, en el espacio seguro de una ficción teatral.

Concordamos plenamente con Vigotsky, cuando concluye que no hay otro término en la Psicología que exprese de forma tan completa la respuesta del Sistema Nervioso Central a *ficciones artísticas* expresadas en un *entorno donde nada malo puede pasar*, cuya identificación induce el reconocimiento de afectos y temores propios, que luego de ser conectados al mismo tiempo en un chispazo de intuición, inmediatamente se liberan y neutralizan entre sí. **EAB**

Notas

Descartes extiende el mecanicismo al cuerpo de los animales. Aseguró que los animales son autómatas, y dado que no tienen mente y tampoco alma, simplemente no sienten dolor. La convicción que los animales no piensan ni sienten legitimó la crueldad animal, que no fue sancionada por ley hasta mediados del siglo XIX. Sin embargo, otros filósofos, como el empirista David Hume en 1748, argumentaron en contra del mecanicismo cartesiano al decir que los animales “indudablemente sienten, piensan... (aunque)... de una manera más imperfecta que los hombres”. (Calvente, 2016)

Distinguimos entre *procesos neurofisiológicos primarios*, de carácter involuntario e inmediato, emergentes en el Sistema Límbico, que Damasio clasifica como *emociones*, de aquellos *procesos secundarios*, de carácter absolutamente consciente y voluntario, únicos de la Mente humana y que Damasio a su vez clasifica como *sentimientos*, caracterizados porque estudios por imágenes evidencian su emergencia en la Corteza prefrontal del *Homo sapiens*. (Damasio 1999)

Bibliografía

- AGUILAR, María (2010) “Descartes y el Cuerpo-Máquina” *Pensamiento* 66 (249):755-770.
- ARISTÓTELES (1974) *Poética.*, Madrid, Editorial Gredos
- ARISTÓTELES (1988) *Política*. Madrid: Editorial Gredos
- BARRAGAN, M. y C. Galarza (2020) “Modelos de organización cerebral; un recorrido neuropsicológico” *Revista Ecuatoriana de Neurología* 29 (3).
- BACHELARD Gastón (1938/1948) *La formación del espíritu científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México: Siglo XXI Editores.
- BOAS, Franz (1921/1947) *El Arte Primitivo*. México: FCE.
- BUZZI, Alfredo (2016) “La circulación de la sangre a 400 años de su descubrimiento” *Revista argentina de cardiología* **84 (6)**.
- CALVENTE, S. (2016). La especie inventiva: similitudes y diferencias entre humanos y animales en la filosofía de Hume. *Revista latinoamericana de filosofía*, 42 (2), 125-147.

- DAMASIO, Antonio (1999) *El error de Descartes. La razón de las emociones*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
 - DESCARTES, R. (1662/1990) *Tratado del hombre*. Madrid: Alianza Editorial
 - DESCARTES, René (1999) *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas*. Barcelona: Alba Editorial
 - ESCOTO-CORDOBA, A. (2006) "Reseña Lev Vigotsky (2004) Teoría de las emociones. Estudio Histórico-psicológico" *Signos Lingüísticos* 4: 179-193.
 - LAIN ENTRALGO, Pedro (1958) *La Curación por la Palabra en la Antigüedad clásica*. Madrid: Ediciones de Revista de Occidente S.A.
 - NISBET, Robert, (1969) *Social Change and History: Aspects of the Western Theory of Development*. Londres: Oxford University Press
 - NOVOA, Mónica (2002) "Algunas consideraciones sobre el dualismo en psicología" *Universitas Psychologica* 1 (2): 71-79
 - OTTO, Rudolf (1917/1996) *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
 - PLATON (1958) *Diálogos: Fedón, o De la inmortalidad del alma, El banquete o Del amor, Gorgias, o De la retórica* Buenos Aires: Espasa Calpe
 - PÉRGOLA Federico y OKNER Osvaldo (1986) *Historia de la Medicina. Desde el origen de la humanidad hasta nuestros días*. Buenos Aires: EDIMED
 - RANK, Otto y Sachs, H. (1916) *Significance of Psychoanalysis to the Mental Sciences*. Nueva York: Johnson Reprints. Pp. 132-134.
 - SALVETTI, Vivina Perla (2017) "El concepto de Arte en Sociedades Orales" *Alma Cultura & Medicina* 3(3):54-62. Buenos Aires: EAB
 - SALVETTI, Vivina Perla (2020) "Símbolo como artefacto para adaptación psíquica al medio" *ALMA Cultura y Medicina* 6 (2): 72-95. Buenos Aires: EAB.
 - TOLSTOI, Leon (1951) *Obras completas*, vol. 30, Moscú, págs. 127-128.
 - TURNER, Victor (1974) *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Nueva York: Cornell Society Press
 - VESEY, G. (1965). *The Embodied Mind*. London: George Allen and Unwin.
 - VIGOTSKY Lev. (1924/1926/1983) "Los métodos del investigación reflexológicos y psicológicos" En *Obras Escogidas Tomo I*. Moscú: Academia de Ciencias Pedagógicas de la URSS.
 - VIGOTSKY, Lev. S. (1925/2006). *Psicología del Arte*. Barcelona, España: Paidós
 - VIGOTSKY Lev (1933/2004), *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*. Madrid: Akal.
 - VIGOTSKY, Lev (2022) *Cuadernos de Notas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal,
 - VILLANUEVA, Enrique (1977) "El Dualismo Sustancial de Renato Descartes" *Dianoia* 23 (23):74-87
-

Manuel Balado

Sus aportes a la construcción de la neurocirugía argentina

Juan José María Mezzadri • Nelson Alfredo Picard

Manuel Balado ha sido una figura fundamental en la construcción de la neurocirugía argentina. Inauguró una escuela que se prolongó en el tiempo hasta nuestros días, a través de sus discípulos directos: Ricardo Morea, Ramón Carrillo, Julio Alberto Ghersi, Juan Carlos Christensen y Manuel Félix de Oribe.

Este libro intenta reconstruir su vida personal, sus comienzos como estudiante y practicante, y su posterior actividad asistencial y científica hasta convertirse en una figura internacional. Cada uno de los libros que escribiera mereció también una revisión sucinta pero acabada en capítulos específicos.

Balado representa un período del país en el cual todo estaba por hacerse, y en donde ya destacaban o comenzaban a destacar figuras ya señeras como Houssay, Garrahan, Roffo, Chutro, Mazza, Castex, Finochietto y tantos otros. Balado, junto a ellos forma parte de una Argentina que hoy parece lejana.

Creemos haber hecho un trabajo exhaustivo, sin llegar por ello a creerlo definitivo; aun así deseamos haber sembrado estas páginas del mordiente necesario para que surjan nuevos datos que enriquezcan el acervo y el legado de Manuel Balado.



Los editores

EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

FACEBOOK // EABeditorial

TWITTER // @EABeditorial

WEB // www.editorialalfredobuzzi.com