

# ALMA

Vol 10 - Nº 3  
Septiembre 2024

CULTURA & MEDICINA

# EAB

EDITORIAL ALFREDO BUZZI

# STAFF

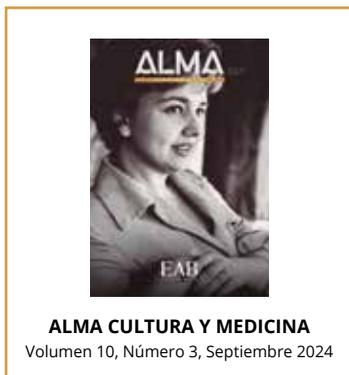
## Editor Responsable

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



## 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 Codas Thompson (Asunción, Paraguay)  
Paola Cosmacini (Roma, Italia)  
Eduardo Fraile (Madrid, España)  
Ricardo Losardo (Buenos Aires, Argentina)  
Alberto Marangoni (Córdoba, Argentina)  
Jean-Pierre Martin (Sarlat-la-Canéda, Francia)  
Enrique Méndez Elizalde (Buenos Aires, Argentina)  
Renato Mendonça (Sao Paulo, Brasil)  
Ana María Rosso (Buenos Aires, Argentina)  
Norma Sánchez (Buenos Aires, Argentina)  
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)

**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

Fotografía publicitaria de John Wayne.

# ALMA

ALMA Cultura y Medicina / Volumen 10, Número 3, Septiembre 2024

## SUMARIO

04

### El cambio

 Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi

EDITORIAL

08

### Sofía Sabsay (1924-2008)

Una experiencia de goce estético ante sus dibujos en el Salón de las Artes de AMA

 Mg. Micaela Patania

NOTA DE TAPA

16

### La patología mamaria en el arte

 Prof. Dr. Eduardo Scarlato  
 Prof. Dr. Antonio Werner

ARTE Y MEDICINA

39

### Ética y Genética de los afectos

3era Parte: Lev Vigotsky, hombre de Tres Mundos

 Lic. Vivina Perla Salvetti

ANTROPOLOGÍA

53

### Manuel Balado.

Sus aportes a la construcción de la neurocirugía argentina

 Juan José María Mezzadri  
 Nelson Alfredo Picard

ARTE Y MEDICINA

EDITORIAL

 **Prof. Dr. Alfredo E. Buzzi**  
*Editor Responsable*

## El cambio

**E**l cambio es uno de los motores más grandes del progreso. ¿Qué es cambiar? Es modificar alguna cosa, convertirla en algo distinto. Y lo maravilloso es que este fenómeno es inexorable. Lo único que no cambia es que todo cambia.

El cambio es ley de vida. Vivir es cambiar, y cambiar es crecer. El tiempo pasa inexorablemente, y nos va enfrentando a nuevas cosas. Da lo mismo si se trata de un año nuevo, de un nuevo grupo de pertenencia, de un nuevo trabajo, de un nuevo lugar donde vivir, o de una nueva pareja. Nada puede ser realmente nuevo si uno lo vive desde viejas actitudes. El paso del tiempo nos hace envejecer. Envejecer es inevitable, pero madurar es opcional. Porque madurar es cambiar.

Alguien dijo que la edad de una persona se calcula por el grado de angustia que le causan las ideas nuevas. Todo cambio incomoda, genera ansiedad. Por eso la mayoría de la gente tiene tendencia a mantener estados de confort, y evitar el cambio. Pero el progreso ocurre sólo gracias al cambio. Y son los "inadaptados" los que

contribuyen al progreso, porque los que se han adaptado a lo que hay no tienen necesidad de inventar nada.

Por supuesto que todo cambio conlleva el riesgo de fracasar. Pero si no fracasamos de vez en cuando, significa que no estamos haciendo nada demasiado innovador. Y el que piense que la aventura del cambio es peligrosa, que pruebe con la rutina: es mortal.

El sabio puede cambiar de opinión. El necio nunca. Francis Picabia decía que nuestra cabeza es redonda para permitir al pensamiento cambiar de dirección. Pero cambiar de opinión no es cambiar de principios. El árbol cambia sus hojas, pero mantiene intactas sus raíces.

En vez de preguntarnos por qué nos suceden siempre las mismas cosas, debemos preguntarnos por qué elegimos siempre los mismos caminos. Albert Einstein decía que el verdadero loco es aquél que haciendo siempre lo mismo espera resultados distintos. Por eso la experiencia no es lo que nos pasa, sino lo que hacemos con

lo que nos pasa. Cuando ya no somos capaces de cambiar una situación, nos enfrentamos al reto de cambiar nosotros mismos. Si a un huevo lo rompe una fuerza externa, se acaba la vida. Pero si lo rompe una fuerza interna, comienza la vida. Tenemos que cambiar desde nuestro interior. Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos.

Nadie puede volver atrás y empezar de nuevo, pero cualquier persona puede comenzar a partir de ahora y hacer un nuevo final. ¿Que sólo se vive una vez? ¡Es mentira! Se vive todos los días. ¡Sólo se muere una vez!

El éxito es aprender a ir de fracaso en fracaso sin desesperarse. Hay que cambiar y probar otra vez. Fracasar otra vez. Fracasar mejor. Los errores que hay que evitar son aquellos que eliminan la posibilidad de volver a intentarlo. Un fracasado es un hombre que ha cometido un error, pero que no es capaz de convertirlo en experiencia. Si no nos equivocamos de vez en cuando, es que no estamos aprovechando todas las oportunidades de cambio. Y cuando todo parezca perdido, no olvides que aún te queda el futuro, tu cerebro, tu voluntad y dos manos para cambiar tu destino.

Desde la literatura, el tema del cambio ha sido explorado de manera profunda en diversas épocas y géneros. Hay muchas obras que ejemplifican este concepto de manera notable.

Tal vez la obra más icónica en cuanto a la representación del cambio es "La metamorfosis" de Franz Kafka. El protagonista, Gregor Samsa, sufre una transformación física extrema al convertirse en un insecto, lo que simboliza los cambios internos y externos que alteran su relación con

el mundo. A través de su transformación, Kafka explora temas como la alienación, la identidad y el impacto devastador del cambio inesperado.

En el clásico del realismo mágico "Cien años de soledad", de Gabriel García Márquez, el cambio es un tema central en la historia de la familia Buendía y la ciudad de Macondo. A lo largo de generaciones, el mundo alrededor de los personajes cambia de maneras radicales, desde avances tecnológicos hasta transformaciones sociales. Márquez utiliza estos cambios para reflexionar sobre la naturaleza cíclica de la historia y la capacidad (o incapacidad) de las personas para adaptarse.

En su novela "Las uvas de la ira" John Steinbeck narra la migración forzada de la familia Joad durante la Gran Depresión en Estados Unidos. El cambio económico y social empuja a los personajes a dejar atrás su vida estable para enfrentarse a una realidad dura y cambiante. Steinbeck muestra cómo el cambio, aunque doloroso, puede generar resistencia, solidaridad y transformación personal.

A través de la historia del personaje de su obra "Orlando", que cambia de género a lo largo de los siglos, Virginia Woolf explora la naturaleza fluida de la identidad. Orlando experimenta el cambio en todas sus formas, desafiando las normas sociales y los límites del tiempo. La novela destaca cómo el cambio es inherente a la experiencia humana y cómo las barreras entre lo que somos y lo que podríamos ser son flexibles.

Aunque vista como una sátira de los libros de caballería, "Don Quijote de la Mancha", de Miguel de Cervantes es también una reflexión sobre el cambio de época. Don Quijote lucha por

mantener ideales obsoletos en un mundo que ha cambiado. A través de su figura, Cervantes muestra la tensión entre el deseo de aferrarse a un pasado idealizado y la necesidad de adaptarse a una nueva realidad.

Estas obras literarias exploran el cambio desde distintas perspectivas, demostrando su poder transformador en las vidas de los personajes y en la sociedad.

También muchas obras pictóricas han abordado el tema del cambio, tanto en la representación de transformaciones sociales, políticas y personales como en el propio cambio en las técnicas y estilos artísticos.

La obra del Renacimiento “La escuela de Atenas”, que pintó Rafael en 1511, ejemplifica el cambio intelectual que se dio en Europa durante esta época. Rafael representa a los grandes filósofos y pensadores clásicos en un espacio arquitectónico grandioso, simbolizando la recuperación del conocimiento antiguo y el cambio hacia una mentalidad racional y científica que definió el Renacimiento. El movimiento de los cuerpos y las conversaciones filosóficas ilustran la transición del pensamiento medieval al humanismo.

La obra “El 3 de mayo de 1808”, que Francisco de Goya pintó en 1814, refleja el cambio político y social que ocurrió en Europa a principios del siglo XIX. Goya representa la brutal represión de las tropas napoleónicas en Madrid, capturando un momento de transformación violenta en la historia de España. Es un testimonio del cambio hacia una era de conflictos nacionales y revoluciones, dejando atrás las ideas del Antiguo Régimen. La obra también marca un cambio en la

representación artística, al enfocarse en la crudeza del sufrimiento humano.

El cuadro “Impresión, sol naciente”, que Claude Monet pintó en 1872, es considerada la obra que dio nombre al movimiento impresionista. Esta pintura representa un cambio radical en la forma de entender la luz, el color y la técnica pictórica. El impresionismo rechazó el detallismo y las reglas académicas del arte tradicional en favor de captar la esencia del momento, la luz cambiante y las atmósferas efímeras. Esta obra marca un punto de inflexión en el arte moderno, abriendo camino a una libertad de expresión artística sin precedentes.

La obra “Les Femmes d’Alger (O. J.)” es uno de los puntos más importantes de cambio en la historia del arte moderno, pues rompe con la perspectiva tradicional y abre las puertas al cubismo. La pintó Pablo Picasso en 1907. En ella, Picasso descompone las figuras femeninas en formas geométricas, desafiando las convenciones de la belleza y representación realista. El cubismo, al igual que esta obra, simboliza un cambio hacia una mayor abstracción y una exploración de las múltiples perspectivas.

En 1948 Jackson Pollock utilizó su técnica de *dripping* para pintar su obra “Número 1A”, que representa un cambio radical en la técnica pictórica y en la percepción del arte. En lugar de usar pinceles convencionales, Pollock vertía y salpicaba la pintura directamente sobre el lienzo, simbolizando el cambio hacia el arte abstracto y el rechazo a las formas tradicionales. Este enfoque refleja la liberación artística y el abandono de las normas, lo que caracteriza el cambio hacia el expresionismo abstracto en el arte del siglo XX.

Estas obras no solo capturan momentos de cambio en la sociedad, sino que también reflejan cómo el propio arte evoluciona a lo largo del tiempo, adaptándose a nuevas ideas, técnicas y sensibilidades.

El cambio es una constante inevitable en nuestras vidas. Aunque muchas veces genera incertidumbre, es precisamente a través del cambio que alcanzamos el progreso. En todos los ámbitos, desde lo personal hasta lo social y lo tecnológico, el cambio permite evolucionar, adaptarnos y mejorar. La historia demuestra que las grandes transformaciones, aunque a menudo desafiantes, abren puertas a nuevas oportunidades, impulsan el desarrollo y nos obligan a replantearnos lo que damos por sentado. Evitar el cambio es quedar estancado; abrazarlo, por el contrario, es elegir la innovación, la creatividad y el crecimiento.

En tiempos de incertidumbre, es clave recordar que cada cambio trae consigo la posibilidad de construir algo mejor. Si bien el camino puede no ser fácil, lo importante es estar abiertos a las oportunidades que surgen en el proceso y aprender a crecer con cada nueva experiencia. **EAB**

NOTA DE TAPA

---

---

# SOFÍA SABSAY

(1924-2008)

UNA EXPERIENCIA DE GOCE  
ESTÉTICO ANTE SUS DIBUJOS EN EL  
SALÓN DE LAS ARTES DE AMA

*"... para la Psicología, la interpretación no es sólo una amarga necesidad,  
sino un modo de conocimiento" (L. S. VIGOTSKY, 1934)*

---

 **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.

Como curadora del programa Curatorial ALMA en AMA que se desarrolla en el Salón de las Artes de la Asociación Médica Argentina desde el 2016 bajo la dirección del Prof. Dr. Alfredo Buzzi, presentar esta serie de dibujos y pasteles de Sofía Sabsay propone brindar al público de AMA y a los nuevos visitantes una experiencia de goce estético.

La muestra está conformada por dibujos inéditos. Los visitantes pueden apreciar en el dibujo de un caballo las líneas claras y firmes con las que capta al animal, la experimentación con tinta china sobre papel de arroz (Figura 1), la serie de dedicada a Berta Singerman (Figura 2), su admirada amiga recitadora, y también los bocetos previos al dibujo para el catálogo de su muestra en la Galería Bonino.



Figura 1: Harry Inham observando los dibujos realizados con tinta china en papel de arroz.



Figura 2:  
Visita guiada frente a los dibujos sobre Berta Singerman, con la Leda Karagozian, Nicole Kovalivker y Harry Inham, visitantes cautivados por la pureza y síntesis de la línea con la que Sofía captó y reflejó el gesto y el vestuario de su amiga recitadora.



Figura 3:  
Pasteles a la tiza de la serie "Mundo Interior" de Sofía Sabsay (1982-1983).



Figura 4: "Mi corazón late a su ritmo". Pastel a la tiza, 1983.

También los pasteles de la serie "Mundo Interior" (Figuras 3 y 4), conjunto que se distingue por reflejar una especial indagación en el interior del cuerpo humano femenino, de peculiar interés para este programa curatorial dedicado a reflejar las múltiples relaciones entre el arte visual y la medicina.

En los años ochenta Sofía comenzó a indagar sobre la anatomía humana para crear esta serie de pasteles que fue expuesta en el Museo Assis Chateaubriand, de San Pablo, en la Biblioteca de Tokio, en el Museo Mozzoni, de Maldonado, en el Museo Eduardo Sívori, de la Ciudad de Buenos Aires. Representan un peculiar viaje por el interior del cuerpo y por espacios significativos de su ciudad, Buenos Aires (Figura 5). Dan cuenta de la necesidad de comprender y saber, recuerdan el trabajo de un anatomista a la par que remiten a la libertad de expresión del surrealismo por la que el interior del cuerpo alberga objetos,



Figura 5: Daniel Sabsay y la curadora Micaela Patania frente a "Mi corazón late a su ritmo".

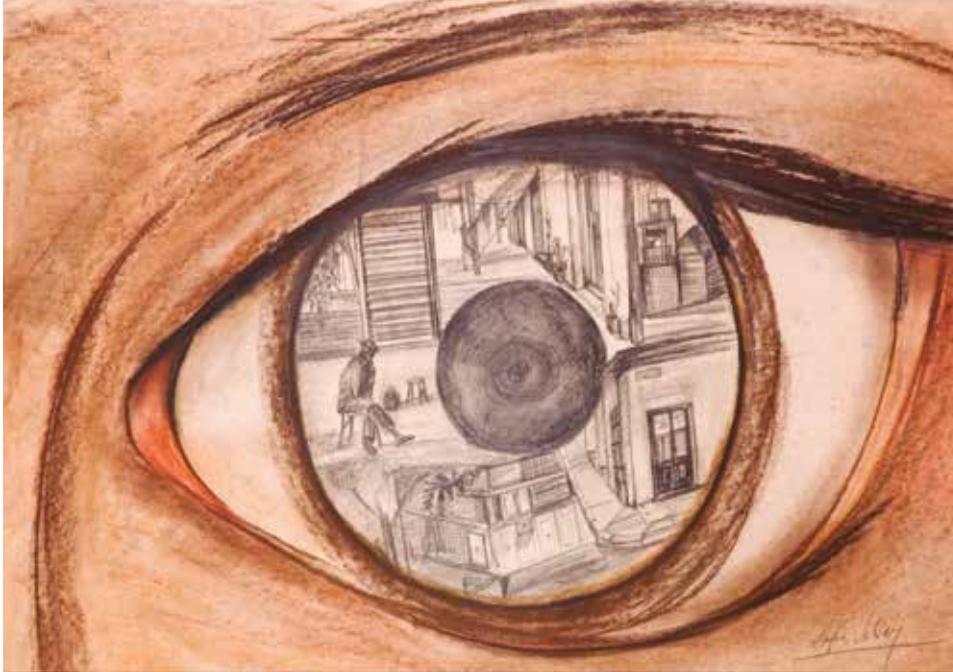


Figura 6:  
"Mis ojos reflejan  
Buenos Aires".  
Carbonilla, lápiz y  
sepia, 1982. Colección  
Sebastián y Linda  
Neimark.

animales e imágenes de la ciudad en un creativo cruce de realidades diferentes.

En suma, las obras presentes en esta muestra surgen como parte de la atención articulada a través de sistemas sintácticos y semánticos que dieron lugar a verdaderos aprendizajes contribuyendo a su afirmación en el lenguaje del dibujo. para la mejor comunicación de sus emociones. Nos revelan momentos de curiosidad dotados de una valencia hedónica positiva en los que ella manifestaba la profundización de la actividad atencional en ese tiempo que le fue propio y que a lo largo de toda su vida fue un desplazamiento de la temporalidad inherente a la realidad misma que siempre se validaba en pos de la visión extática de lo bello.

Las frases de Sofía, a quien conocí en los años 80, reflejan su forma de ser y de concebir su trabajo, dan cuenta del significado del arte y de ese estado de plenitud que la acompañó a lo largo de las diferentes etapas de su creatividad.

*"El arte es dar y recibir, como la vida, en todo momento y en todo lugar. Es el poder por el cual se moviliza el espíritu, que en realidad es lo más móvil que posee el hombre en sí, no para crear una sensación más, sino para conmover y llegar a lo más íntimo del ser: el coloquio interior."*

*"Estoy conforme con esta persona que me tocó vivir, lo que más me satisface es que he sido auténtica, como persona y como artista. Solo intenté abrir un pequeño camino que pudieran transitar los contempladores y yo. Si alguna vez lo logré, justifica haber estado en esta vida."*

*"Creo que todo creador está siempre alerta para aprender todo aquello que pueda relacionarse e incidir en su obra. El arte es para mí la forma en que se revelan y transmiten los hechos, los conocimientos, la esencia de las cosas; por eso creo que no existe el límite en el tiempo para la creación, y que la creatividad ocupa aun el descanso".*

Por último, esta muestra es posible gracias a



Figura 7: Alfredo Buzzi observando la serie de dibujos "Las Novias".

Daniel Sabsay (Figura 6), hijo de la artista y abogado constitucionalista. Daniel ha contribuido nuevamente a dar visibilidad al legado recibido. La primera vez fue en el 2014 en el Museo Eduardo Sivori donde también bajo mi curaduría se realizó su retrospectiva acompañada por la publicación de su libro. Él se refiere a su madre como una artista cabal y la recuerda diciendo:

*"Sofía me enseñó a observar más allá de la línea de mis ojos, a levantar la cabeza y tener un alcance mayor, hay que ir más allá de lo que se cree aprehender en un primer vistazo, de modo de descubrir otra realidad".*



Figura 8: Willy San Martín con su nieto.



Figura 9:  
Sofía Sabsay  
(1924-2008).

*“Sofía está siempre presente en vida, con sus obras en mi departamento, en mi estudio, y a través de sus palabras, las que resuenan continuamente en mi mente. Me enseñó algo fundamental como aprender a discernir entre lo principal y lo accesorio. A entender que, dado el carácter finito de la vida, cada instante puede ser sublime”.*

Sofía Sabsay (Figura 9) nació el 1 de noviembre de 1924 en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, donde falleció el 4 de febrero de 2008. Con especial vocación por el arte y por la experimentación de sus lenguajes, realizó dibujos, pinturas, objetos y murales, ilustraciones para obras literarias y también diseño de joyas.

Estudió pintura con Hemilce Saforcada, Ernesto Scotti y Emilio Centurión. Fue alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, en los cursos de Historia del Arte y Estética de Ángel Vasallo. Completó su formación en Europa y Estados Unidos.

Comenzó a exponer participando en importantes salones de la Argentina, Uruguay y Brasil en el año 1944. Realizó su primera muestra en 1954. Exhibió sus obras en muestras grupales e individuales hasta el 2006.

Recibió premios de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes, de la Sociedad de Artistas Plásticos, de la Sociedad Rural Argentina y el Primer Premio del Salón de Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires.

Sus obras se encuentran en las colecciones del Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand; Museo de Arte Moderno, San Pablo; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires y Museo de Arte Moderno, Junín. También forman parte del patrimonio de la Comisión de Energía Atómica; de la Casa Argentina en Tierra Santa, Israel y del Museo Judío Argentino, Buenos Aires.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1954**

Galería Viau con presentación del escritor Manuel Mujica Láinez.

**1958**

Invitada especial para realizar una muestra en la inauguración de la nueva fase del Museo de Arte de Moderno de San Pablo en el Palacio Das Industrias del Parque Ibirapuera, Brasil.

**1959**

Galería Wüst de Buenos Aires.  
Galería Bonino con prólogo de Guillermo Whitelow. Museo de Arte de Morón, Buenos Aires. Sociedad de Artistas Plásticos, Buenos Aires.

**1960**

Sala II IAC. Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, Perú. Pinturas en Centro de Artes y Letras de Diario El País, Montevideo, con presentación del crítico de arte Rafael Squirru.

**1961**

Galería El Pórtico de Buenos Aires.

**1963**

Pinturas en la Galería Bonino de Buenos Aires. Dibujos en la Sociedad Hebreaica de Buenos Aires.

**1964**

Hotel Victoria Plaza, Montevideo, Uruguay.  
Galería del Riachuelo, La Boca, Buenos Aires.

**1965**

Muestra de Tapices en la Galería Guernica, Buenos Aires.  
Columbia Palace Hotel, Montevideo, Uruguay.

**1966**

Dibujos en la sala de la Municipalidad de La Boca.

**1967**

Interviene como jurado en el Premio Hisisa al diseño textil, otorgado a Rogelio Polesello.

**1968**

Galería Guernica, Florida 947, Buenos Aires.

**1969**

Galería Nexa, Buenos Aires.

**1970**

Galería Gradiva, San Martín 793, Buenos Aires.

**1971**

Diseño de joyas y objetos en el Espacio Kumte.

**1972**

Pinturas en la Galería de Arte Gradiva.

**1973**

Pinturas en la galería de Arte Gradiva.

**1974**

Pinturas en la Galería de Arte Gradiva con presentación de Luisa Mercedes Levinson.

**1975**

Pinturas en la Galería Artes de Quito, Ecuador.

**1976**

Galería de Arte Nelly Thomas de La Plata, Provincia de Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Sede Corrientes 1530.

**1977**

Muestra de Pinturas en la Galería de Arte Praxis de Buenos Aires.

**1978**

Muestra de Pinturas "Pasaje Seaver" en la Galería Arte Múltiple de Buenos Aires con presentación de Director del Museo de Arte Moderno de Paris, Jacques Lassaigue. Espacio Cultural Club HACOAJ, Tigre.

**1981**

Banco Itaú, San Pablo, Brasil.

**1983**

MASP, Museo Assis de Chateaubriand. Óleos, joyas y dibujos. Biblioteca Nacional de Tokio, Japón. Dibujos.

**1987**

Muestra de la serie de pinturas "Interiores" en la Galería Marienbad de Buenos Aires.

**1992**

Pinturas en el Museo de Arte Americano de Maldonado.

**1997**

"Simple, simple, simple..." Pinturas, dibujos y objetos en el Centro Cultural Recoleta.

**2003**

"Antología" en el Centro Cultural Recoleta con curaduría de Mag. Micaela Patania.

**2004**

"Serie Urbana", Pinturas en el Colegio Público de Abogados de Buenos Aires. "Tintas y Pasteles" en el Museo Mozzoni, Uruguay. "Dibujos" en el Estudio Alicia Roque Alsina, París, Francia.

**2014**

Memoria y Creatividad de Sofía Sabay. Muestra Retrospectiva en el Museo Eduardo Sivori.

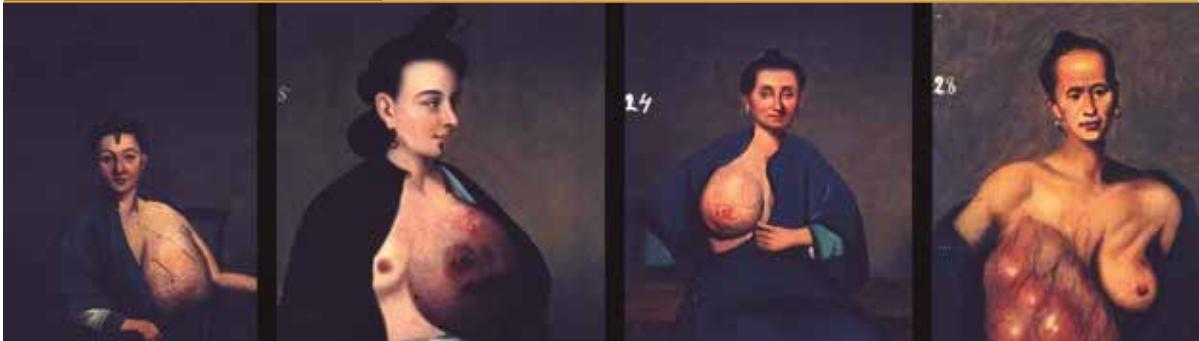
**2016**

Mundo Interior . Muestra en el espacio de arte de Diagnostico Medico.

**2018**

Museo de Arte de Junín. Muestra Antológica de Sofía Sabsay. **EAB**

## ARTE Y MEDICINA



## La patología mamaria en el arte

En las culturas de la Antigüedad los pechos femeninos desnudos no eran destacados. En la Edad Media, la influencia de la Iglesia los vinculó con el pecado. La liberación del Renacimiento mostró los pechos femeninos en todo su esplendor y detalle, tanto de heroínas mitológicas como de santas cristianas. Así aparecieron las primeras representaciones de su patología.

 **Prof. Dr. Eduardo Scarlato**

**Prof. Dr. Antonio Werner**

Curarte. Espacio de Humanidades Médicas.

Museo del Hospital de Clínicas "José de San Martín".

[museo@hospitaldeclinicas.uba.ar](mailto:museo@hospitaldeclinicas.uba.ar)

El cuerpo humano desnudo, por distintas razones, ha sido siempre un motivo recurrente en la historia de las artes plásticas. La preeminencia del desnudo femenino, un auténtico desafío para todos los grandes maestros, ha ido generando un número trascendente de obras, tanto pictóricas como escultóricas, en las que los investigadores encuentran signos visibles directos e indirectos de distintas manifestaciones de patologías mamarias. En este aspecto, la patología tumoral es la más relevante debido a que ésta es la que se manifiesta con signos muy evidentes.

### EL CÁNCER DE MAMA

El cáncer de mama es el tipo de tumor maligno más común en las mujeres, pero afortunadamente es el que brinda más supervivencia si es detectado en forma temprana. Su conocimiento es muy antiguo, encontrándose descripciones del mismo en el papiro egipcio de Ebers (1600 aC). Hipócrates (460-370 aC) lo llamó "*karkino-ma*" y le prestó atención en el tratado sobre "*Enfermedades de la mujer*", y su seguidor, Galeno (129-216), escribió la obra "*De tumoribus praeter naturam*", en la que recomienda la cauterización y la extirpación de los tumores.

Pese a que el cáncer de mama puede terminar por exteriorizarse en la piel del paciente, los hallazgos que inducen al investigador a pensar que el personaje de un cuadro es portador de este tipo de tumor maligno, son signos indirectos, como la infiltración de la piel, diferencias de coloración, tumefacciones, desviación de los pezones, etc.

A continuación, y siguiendo un orden histórico cronológico, presentamos los ejemplos más reconocidos de la presencia de tumores mamarios en el arte universal.

### RENACIMIENTO ITALIANO

En las culturas de la Antigüedad los pechos femeninos desnudos no eran destacados, como si no fueran parte del erotismo o manifestaciones de la belleza femenina. Ni los griegos ni los romanos se preocuparon por resaltar esta parte de la anatomía; en general sus senos son poco desarrollados. En la Edad Media, la influencia de la Iglesia llevó a que se representara a la mujer con pechos aplanados, casi inexistentes, al vincularlos al pecaminoso placer carnal.

La liberación llegó con el Renacimiento, cuando la figura humana ocupó el centro de la estética

en las artes plásticas. Fue entonces cuando los pechos femeninos, tanto de heroínas mitológicas como de santas cristianas se mostraron en todo su esplendor y detalle. Además, los artistas renacentistas se beneficiaron de los adelantos en el estudio de la medicina y la anatomía en este periodo de la historia de Europa. Entre tanta multiplicación de imágenes, era lógico que aparecieran las primeras figuras con signos sospechosos de patología tumoral, como se revela en las obras de Botticelli, Tiziano, Rafael, Miguel Ángel y varios pintores más en el Renacimiento italiano, y en las de Rubens y Rembrandt en el Renacimiento flamenco.

En 1495, Sandro Botticelli (1445-1510) realizó un encargo del banquero florentino Antonio Segni, al que tituló *"La Calumnia de Apeles"*, donde el acusado es arrastrado por las personificaciones de la Calumnia, la Estafa y la Envidia ante la presencia del rey Midas. En el otro extremo, la Verdad pide justicia elevando su mano al cielo. Esta posición nos permite evidenciar la asimetría en el seno izquierdo (Figura 1).

En 2018, la revista *"The Lancet"* publicó el resultado de una investigación dirigida por Raffaella



Figura 1: *"La Calumnia de Apeles"*, Sandro Botticelli (1495). Galería Uffizi, Florencia.

Bianucci, de la Universidad de Warwick <sup>1</sup>, sobre las representaciones más antiguas de cáncer de mama. Una de ellas es una obra de Tommaso d'Antonio Manzuoli, conocido como Maso de San Friano (1532-1571), titulada *"Alegoría de la fortaleza"*. Representante del movimiento contramanierista, su obra fluctuó entre retratos de la realeza, obras religiosas y pasajes de la mitología, como el cuadro titulado *"La alegoría de la fortaleza"*, en la que la mujer, según los autores del trabajo, revela el caso de un cáncer de mama, con la glándula agrandada, con un bulto en el centro del cuadrante inferior, ulcerado y con retracción del pezón. Agregan el hallazgo de venas dilatadas, tumefacción de la aréola, axila oscurecida, quizás por la presencia de tumor en los ganglios linfáticos, y signos de linfedema en el miembro superior izquierdo. (Figura 2).

En 1523, Tiziano (1490-1576) pintó *"La bacanal de los Andrios"*, inspirada en un texto de Filostrato, cuya escena transcurre en la isla de Andrios, tan favorecida por Baco, que el vino corría por un arroyo. Diversos personajes bailan y beben en medio de la fiesta, destacándose la ninfa situada en primer plano a la derecha, que sensualmente muestra su desnudez, pero si se observa con detención el seno izquierdo, se ven signos de un probable cáncer mamario, como los cambios en la coloración cutánea y los pliegues en la axila (Figura 3).

Giovanni Battista Crespi (1573-1632), llamado "Il Cerano" por su lugar de nacimiento, fue un pintor barroco y arquitecto, hoy un tanto olvidado pero muy valorado en su tiempo. Entre las múltiples obras religiosas que hizo para Milán,

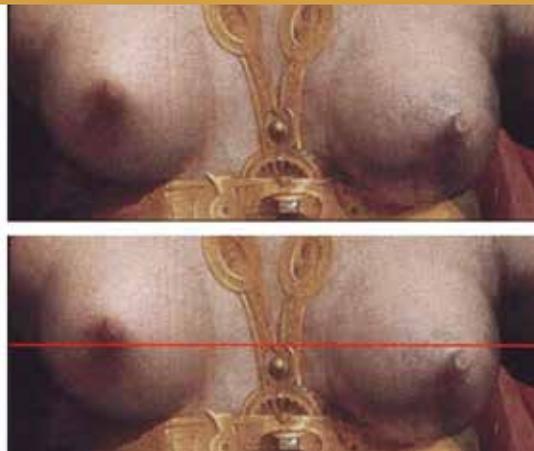


Figura 2:  
*"La alegoría de la fortaleza"*. Maso di San Friano (1532-1571). Galería de la Academia, Florencia. Obsérvense los signos sospechosos de neoplasia en el seno izquierdo.

Figura 3:  
*"La bacanal de los Andrios"*. Tiziano, 1523. Museo del Prado, Madrid.





Figura 4: Detalle del fresco "Virgen libera a Milán de la peste". Il Cerano. 1631. Iglesia Santa María della Grazia, Milán.

se encuentra el fresco "*La Virgen libera a Milán de la peste*", para la iglesia Santa María della Grazia, en cuyo ángulo izquierdo, una madre afectada por la peste sostiene al hijo mientras espera la asistencia milagrosa. En el cuadrante superior externo de la mama derecha presenta un bulto ulcerado, diagnosticado en 2007 como un cáncer ulcerado por el investigador Jayant Vaydia<sup>6</sup>. Presentado en un Congreso Internacional de Cáncer de Mama, los 1000 participantes aceptaron unánimemente este diagnóstico. No hay duda que Il Cerano se equivocó al localizar la lesión en la mama y no en la axila, donde sí correspondería a un bubón ganglionar de la peste (Figura 4).

Una de las figuras más destacadas del Renacimiento italiano fue Rafael Sanzio (1483-1520), cuya vida estuvo coronada por el éxito social y económico. Pero el problema del pintor era su debilidad por las mujeres, tal como lo expresó su crítico contemporáneo Giorgio Vasari (1511-1574) sobre Rafael<sup>7</sup>: "*una persona apasionada, muy aficionado a las mujeres y siempre dispuesto a servir las*".

Entre sus amantes tuvo una preferida, Margarita Luti, llamada "*la Fornarina*", por ser hija de un panadero del Trastevere, a quien inmortalizó

en varias de sus pinturas. Esta unión tan apasionada, que dio lugar a varias obras pictóricas y literarias, debió mantenerse en la clandestinidad, no tanto por la infidelidad, actitud que no escandalizaba a nadie en Roma, sino por la enorme diferencia social entre Rafael, mimado por la nobleza vaticana, y una mujer cuya posición era similar a la de una mucama. La Fornarina posó para el cuadro "*Retrato de una joven*", de 1518, el más representativo de la pasión de Rafael por su modelo, al grado que lo conservó consigo hasta su muerte, dos años después. La cortesana, iluminada por una luz exterior, luce un tocado de estilo oriental, y muestra una mirada fija hacia un lado del observador. Y, al estilo de la Gioconda de Leonardo, la boca esboza un principio de sonrisa.

La obra ha generado distintas interpretaciones sobre el gesto de la Fornarina de posar la mano derecha sobre la zona precordial. Para la mayoría de los críticos de arte, Rafael alude al amor que le profesa, hecho reforzado por el brazalete con la firma del pintor que lleva la joven en el brazo izquierdo, que parece un signo de pertenencia. En el año 2002, "*The Lancet*" publicó un trabajo de Carlos Espinel<sup>3</sup>, sugiriendo que la dama está señalando la presencia de un tumor mamario canceroso, por el abultamiento y la ca-

racterística piel de naranja en el cuadrante supere externo. No se puede seguir el destino histórico de la Fornarina para conocer la evolución del presunto cáncer, salvo que a fines del siglo XIX se halló un documento refiriendo que Margarita Luti, a los cuatro meses de muerto Rafael, ingresó en el convento de Santa Apolonia (Figura 5).

La escultura es otro género artístico donde puede pesquisar la presencia de neoplasias. En 1520, el papa León X encargó a Miguel Ángel la construcción de una pequeña capilla en la Basílica de San Lorenzo, en Florencia, con el objetivo de colocar tumbas para el reposo final de los miembros de su familia, los Médicis. De ahí que se las conozca como las Capillas Mediceas. Por muchos inconvenientes, como el saqueo de Roma y la dificultad en encontrar bloques de mármol de Carrara que satisficieran al exigente escultor, el proyecto quedó a medio terminar, pero las esculturas que decoran dos de las tumbas son más que suficientes para revelar el genio del maestro del Renacimiento. Dos alegorías representan la Aurora y el Crepúsculo, y las otras dos, al Día y la Noche. La Aurora y la

Noche son magníficas figuras femeninas recostadas con aire indolente sobre una urna de gran tamaño. La Aurora parece entristecida y aletargada, como si recién despertara de un profundo sueño, mientras que la Noche duerme con los ojos cerrados y la cabeza inclinada es sostenida por el brazo acodado. Como símbolo de la noche, una lechuza aparece entre las piernas de la mujer.

Lo que resulta evidente al comparar la anatomía de ambas mujeres, es, entre otros detalles, la diferencia en el diseño de los senos que muestran ambas esculturas. La Noche tiene el característico estilo hombruno con el cual Miguel Ángel solía tratar los cuerpos femeninos, y sus mamas han hecho suponer a algunos investigadores que podría tratarse de imágenes con manifestaciones patológicas.

Dos oncólogos estadounidenses, James Stark y Jonathan Nelson, presentaron en el *"New England Medicine Journal"*<sup>10</sup> de noviembre de 2000, un trabajo que llamaron *"Los senos de La Noche. Miguel Ángel como oncólogo"*. Estos autores identifican



Figura 5: "Retrato de una joven". Rafael Sanzio, 1518. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma. Obsérvense los signos del tumor mamario y el brazalete con el nombre de Rafael.



Figura 6: "La Noche". Escultura de Miguel Ángel Buonarroti. Capillas Mediceas, Florencia. Obsérvense en la ampliación las anomalías que se identifican en la mama izquierda.



Figura 7: "Aurora", escultura de Miguel Ángel Buonarroti. Capillas Mediceas, Florencia.

en el seno izquierdo de la Noche, tres anomalías asociadas con la existencia de un cáncer: la protuberancia en el contorno del pecho, el complejo pezón-areola hinchado y la retracción de la piel junto al pezón (Figura 6).

Hay otros críticos de arte que suponen que la deformación del seno obedecería simplemente a la ineptitud o la indiferencia de Miguel Ángel por plasmar el cuerpo femenino. Quienes re-

baten esta hipótesis, aconsejan comparar los senos de la Noche con los de la Aurora, que sí guardan una conformación más femenina y una terminación más acabada (Figura 7).

La obra "La noche" de Michele di Rodolfo del Ghirlandaio (1503-1577), es un óleo que representa la escultura del mismo nombre que la esculpida por Miguel Ángel. La misma se conserva en la iglesia de San Lorenzo, en Florencia. Al igual que



Figura 8: "La noche". Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1503-1577) Pintor florentino de estilo manierista.

en la figura de mármol, se pueden observar los signos de la dolencia (Figura 8).

La historiadora Kill Burke<sup>2</sup>, en su trabajo *"Cómo ser una mujer del Renacimiento: la historia no contada de la Creatividad y la Belleza femenina"* plantea que no era fácil para una mujer honrada ser modelo de un desnudo femenino, por lo cual es probable que los artistas renacentistas terminaran pagando los servicios de mujeres del pueblo o incluso de hombres, a los que les agregarían senos y una cabeza femenina.

### RENACIMIENTO FLAMENCO

Los dos pintores más renombrados del Renacimiento flamenco, Rubens y Rembrandt, hicieron sus aportes a la imagen del cáncer de mama y su evolución en el tiempo.

Pieter Paul Rubens (1577-1640), llamado "El príncipe de los pintores flamencos", pintó innumerables desnudos femeninos, para los que utilizó varios modelos, aunque tuvo predilección por una en particular, su segunda esposa, Helena Fourment (1614-1673). Superada la depresión que le había ocasionado la muerte de su prime-

ra mujer, Rubens, con 54 años, se volvió a casar, esta vez con la joven Helena, de tan solo 16, y a quien el artista conocía de pequeña. Era considerada como una de las mujeres más hermosas de la sociedad de Amberes, y sirvió como modelo para innumerables obras del pintor, a veces como diosa mitológica, otras como personaje histórico, e incluso como imagen de escenas domésticas. Sus desnudos representan el típico canon de belleza femenina que impulsó Rubens, con formas harto generosas, curvas abusivas y piel flácida con celulitis. Pintorescamente, siempre retrató a su amada Helena con un par de aros que él mismo le regalara y que hoy nos sirve para reconocerla (Figura 9).

En varias de las obras en las que Helena posa semidesnuda pueden observarse distintos signos en sus pechos, que denotan no solo el diagnóstico de cáncer de mama, sino que también permiten seguir su evolución. Pero antes de introducirnos en la "inspección de mamas" de la modelo retratada, cabe hacer una aclaración necesaria. Si bien el personaje analizado es el mismo, las lesiones halladas las podremos ubicar en uno u otro seno. Esto es debido a un artificio utiliza-

do por muchos pintores flamencos, que consistía en la utilización de un espejo cóncavo para proyectar sobre el lienzo la imagen a retratar. En este caso, la imagen se presenta invertida, por lo que el retrato finalmente muestra una imagen especular, lo que justifica esta aparente “migración” de la lesión de un seno a otro.

Los temas mitológicos resultaban sumamente atractivos para un pintor barroco como Rubens, al permitirle exhibir su imaginación y su técnica esmerada y detallista, en especial para los desnudos. En 1612 produjo el cuadro “*Venus,*

*Cupido, Baco y Ceres*”, uniendo en el lienzo a los protagonistas de un dicho popular: “*Sin comida (Ceres) ni bebida (Baco), el amor (Cupido) se enfría*”. En este caso el seno izquierdo de Venus se encuentra marcadamente desviado hacia afuera (Figura 10).

En 1616, Rubens ilustra un pasaje de La Metamorfosis de Ovidio, donde Meleagro ha matado a un monstruoso jabalí para presentar su cabeza a Atalanta, de quien se ha enamorado. En este caso, el seno descubierto de la mítica dama evi-



Figura 9: A la izquierda, detalle de “*Meleagro y Atalanta*”. Al centro: Detalle de “*Venus y Adonis*”. A la derecha: Detalle de “*El sombrero de paja*”. Obsérvese el mismo aro en tres de los muchos retratos que Rubens realizó usando como modelo a Helena Fourment.



Figura 10: “*Venus, Cupido, Baco y Ceres*”. Pieter Paul Rubens, 1612. Gemäldegalerie de Kassel. Obsérvese la desviación del pezón izquierdo. Por la fisonomía y por el aro de perla sabemos que la modelo fue Helena Fourment.



Figura 11:  
"Atalanta y  
Meleagro". Rubens.  
1616. Metropolitan  
Museum, Nueva  
York.



Figura 12:  
"La pequeña  
piel". Pieter  
Paul Rubens,  
1636. Museo del  
Louvre, París.

dencia un cambio de coloración periareolar sospechoso (Figura 11).

Tan orgulloso estaba Rubens de la belleza y juventud de Helena, que no tenía reparos en exhibirla desnuda en un medio puritano como era el de la sociedad flamenca. Cuando se conoció en 1636 la obra que llamó "*La pequeña piel*", los sectores más reaccionarios la consideraron "indecente", ya que comprometía la virtud del creador, de la modelo y la del espectador. En el cuadro pintó a Helena semidesnuda, apenas

cubierta con un abrigo de piel. Nuevamente, la visión del pecho de la modelo muestra la desviación de los pezones (Figura 12).

El mito de Andrómeda y Perseo inspiró a Rubens en varias ocasiones, representando el momento en que Perseo se dispone a liberar a Andrómeda, condenada a ser devorada por un monstruo marino. Pero en una ocasión pintó a Andrómeda sola, cuando se encontraba encadenada a la roca esperando sin esperanza su trágico final para calmar la ira de Neptuno. Las mamas de

Andrómeda nuevamente vuelven a mostrar la divergencia en la alineación de los pezones, posible manifestación de una retracción por la acción de un tumor de mal pronóstico (Figura 13).

Otras obras de Rubens revelan signos más avanzados de la afección cancerosa de las mamas. Uno de los desnudos más famosos de Rubens, por representar fielmente el modelo estético de mujer predominante en la época barroca, son las tres figuras que componen el cuadro "*Las tres Gracias*", de 1636. Rubens era un hombre feliz, adinerado, reconocido en todas las cortes como un auténtico maestro, y recién casado con la joven Helena, de quien estaba profundamente

enamorado. Los cuadros que pintó en esta época de su vida revelan este espíritu, y un ejemplo es el de las tres hijas de Zeus, que traían momentos de serenidad y placer a los humanos. La figura de la izquierda corresponde a Helena Fourment.

En la diosa de la derecha, su pecho izquierdo está pintado de manera que sugiere la presencia de una tumoración en el cuadrante superior externo, que llega hasta el hueco axilar. Asimismo, se puede ver una retracción del pezón izquierdo hacia la axila homolateral, y si comparamos los tamaños, el volumen del pecho afectado parece ser inferior al de la mama contralateral. La tu-



Figura 13: "*Perseo liberando a Andromeda*". Pieter Paul Rubens, 1638. The Paul Getty Museum, Los Angeles.



Figura 14:  
"*Las Tres Gracias*".  
Pieter Paul Rubens.  
1636. Museo del  
Prado, Madrid..  
Obsérvense los  
signos de un posible  
cáncer de mama  
entre la glándula y la  
axila izquierdas.

moración entre la mama y la axila izquierda sería exofítica, irregular, con una coloración pardo rojiza, lo que estaría indicando la presencia de signos inflamatorios. Todos estos hallazgos permiten conjeturar que se está frente al aspecto de un cáncer de mama en estado avanzado, que podría tipificarse como de estadio T4b (tumor que ha crecido hasta afectar la piel) o estadio IIIb (El tumor se ha diseminado a la pared torácica o ha causado hinchazón o ulceración de la mama). La lesión se ubica en el cuadrante superior externo de la mama, que es la localización más frecuente de esta forma de cáncer (Figura 14).

En *"Orfeo y Eurídice"*, de 1636, se representa el mito de Orfeo rescatando del infierno a su esposa Eurídice, muerta por la mordedura de una serpiente. La figura de Eurídice muestra el pecho izquierdo alterado en una imagen del seno similar a la descrita anteriormente. Aparece comprometido el cuadrante superior externo, con signos como el cambio de coloración y la invaginación de la superficie cutánea, sin observarse retracción global de la mama, aunque la interposición del brazo izquierdo, que comprime el cuerpo de la mujer, dificulta la evidencia de una

posible retracción existente. Sin embargo, dada la presión de abajo hacia arriba sobre el pecho, sería lógico esperar que se generara un abultamiento y no una depresión de la superficie cutánea. Este tipo de imagen puede observarse en estadios más iniciales del cáncer de mama, como un signo indirecto producido por el tumor de mama que retrae la piel (Figura 15).

En el cuadro *"Diana y sus ninfas perseguidas por sátiros"*, obra de 1640, se puede inferir un estado más avanzado en cuanto a la retracción y desviación mamaria. El cuadro evoca el mito de los sátiros, espíritus salvajes con cuerpo inferior de cabra, pelo hirsuto, cola y a veces pezuñas, que habitaban los bosques. Dado su espíritu lascivo, los sátiros se encuentran persiguiendo a las ninfas (Figura 16).

Si observamos a la mujer que se encuentra de frente con los brazos levantados en el primer plano de la obra, veremos que, al igual que en *"Las tres Gracias"*, la mama evidencia con gran nitidez en el cuadrante superior externo, una umbilicación cutánea, con retracción de toda la mama hacia fuera y hacia arriba. En este caso, puede



Figura 15:  
*"Orfeo y Eurídice"*.  
Pieter Paul  
Rubens, 1636.  
Museo del Prado,  
Madrid.



Figura 16: "Diana y sus ninfas perseguidas por sátiros". Pieter Paul Rubens, 1640. Museo del Prado, Madrid.



Figura 17: Detalle de "Diana y sus ninfas perseguidas por sátiros". Obsérvanse los signos evidentes de la presencia de un tumor mamario que produce la infiltración de la piel.

interpretarse que un tumor profundo estaría ocasionando una gran retracción hacia dentro de la piel, lo cual indicaría una fase previa al ulterior crecimiento del cáncer hacia afuera (Figura 17). Un grupo de investigadores médicos italianos (Lazzeri D et al, 2016)<sup>6</sup> publicó un trabajo en el cual describen el hallazgo de una imagen tumoral en los cuadrantes laterales superiores de la mama izquierda de la heroína bíblica Judith, que acaba de decapitar a Holofernes, rey de Babilonia. El bulto se extiende hacia las áreas subclavicular y axilar, y al no visualizarse signos de infiltración cutánea, tanto puede tratarse de un tumor benigno como uno maligno en evolución (Figura 18).

Si los cuadros presentados se observan en la siguiente secuencia: primero, "Orfeo y Eurídice", después, "Diana y sus ninfas perseguidas por sátiros" y por último, "Las tres Gracias", se puede ver la típica evolución de un cáncer de mama avanzado. Esta progresión se inicia con la retracción de la piel, luego con la franca umbilicación y por último con la invasión cutánea y con el crecimiento exofítico, con ulceración y retracción del pezón y de toda la mama hacia la axila homolateral.

También en "Júpiter y Calisto", cuadro de Rubens de 1631, algunos investigadores creen que en Calisto, una de las tantas amantes de Zeus, si bien no son visibles lesiones en las mamas, puede sospecharse la existencia de un tumor glandular por el gran edema que presenta en el brazo izquierdo (Figura 19).

La presencia de tantos casos de mamas comprometidas en la obra de Rubens, impone una reflexión. Si bien el cáncer de mama actualmente es endémico en Holanda, habiéndoselo asociado a mujeres obesas y a una dieta rica en grasas, habitual en la población holandesa, es poco probable que la incidencia de esta patología justificase la presencia de tantos casos en las obras de Rubens<sup>8</sup>. La explicación radicaría en la misma identidad de las modelos portadoras de tumores



Figura 18: "Judith y Holofernes". 1617. Museo Herzog Anton Ulrich, Braunschweig, Alemania. Obsérvese la masa tumoral muy marcada en los cuadrantes superiores de la mama izquierda de Judith.



Figura 19:  
"Júpiter y Calisto".  
1613. Staatliche  
Museen,  
Gemäldegalerie  
Alte Meister, Kassel,  
Alemania.  
Figura 20: "Betsabé  
con la carta de  
David". Rembrandt,  
1654. Museo del  
Louvre, París.

mamarios en las distintas obras. La similitud de la fisonomía y el mismo pendiente de la modelo en varias de estas obras parecen indicar que en esos casos se ha tratado de Helena Fourment. Sin embargo, tenemos más interrogantes sin develar. Helena vivió 27 años más que Rubens, lo que no condice con el padecimiento de un cáncer de mama avanzado.

Rembrandt (1606-1669) es considerado, a la par de Rubens, como uno de los pintores más im-

portantes de la escuela flamenca. Aunque parcialmente contemporáneos, ya que Rubens le llevaba 27 años a Rembrandt, convivieron una etapa dorada del arte pictórico de los Países Bajos, denominación cambiante según el curso de la historia y en especial, de las distintas dominaciones y guerras de independencia. Hoy, Holanda y Bélgica son reinos definitivamente distintos, pero en tiempos de la prolongada dependencia de la corona española y lo mismo durante la corta dominación napoleónica, los Países Bajos in-

cluían tanto a las provincias holandesas como al territorio de Flandes.

Saber si ambos maestros se conocieron personalmente es uno de los dilemas no resueltos de la historia del arte. Ninguno menciona al otro en los escritos que dejaron, pero resulta difícil de creer que Rembrandt ignorara deliberadamente a Rubens, cuya fama era destacada y reconocida, y sus muchos discípulos, algunos tan famosos como Anton van Dyck, difundían por toda Europa.

Rubens y Rembrandt eran el día y la noche, ya desde sus propios orígenes. Rubens provenía de una familia flamenca católica acomodada, era un auténtico cortesano, sumamente rico. Formado en Italia con grandes maestros renacentistas y barrocos, pintaba cuerpos exultantes que eran un triunfo a la vida. Rembrandt, crecido con privaciones, nunca salió de Holanda, sus fuentes eran los pintores realistas nórdicos, profesaba el austero y oscuro protestantismo, y sus cuerpos, por el contrario, solían ser decrepitos, patéticos, pero intensamente humanos. Rembrandt murió pobre y abandonado, Rubens, inmensamente rico, reconocido y homenajeado por los poderosos.

Rembrandt fue otro de los pintores que representó, sin saberlo, al cáncer de mama en sus modelos. En su obra "*Betsabé con la carta de David*", pintada en 1654, la que también se la conoce como "*Betsabé saliendo del baño*", Rembrandt representa el momento en que la joven casada con Urías recibe la invitación del rey David, por lo que debe escoger entre la obediencia y la fidelidad. En este caso, es el cuadrante inferior externo de la mama izquierda de la modelo donde aparece una invaginación de la piel que estaría indicando, al igual que en "*Las tres Gracias*" de Rubens, la retracción de la mama.

Por encima de la invaginación aparece una deformidad en forma de protrusión de la piel del seno, la que se podría considerar como una tumoración que no llegó a lesionar la piel. También se observan tumoraciones en la axila homónima, correspondiendo a adenopatías de gran tamaño. Al parecer, la modelo fue Hendricke Stoffels, la segunda compañera de Rembrandt, quien murió en 1663 tras una larga agonía, probablemente por progresión de este cáncer, 7 años luego de que fuese pintada su imagen (Figura 20).



Figura 20: "*Betsabé con la carta de David*". Rembrandt, 1654. Museo del Louvre, París.

En *"La sagrada familia"*, Rembrandt presenta a una mujer que, sosteniendo a su hijo en brazos en actitud de amamantar, presenta una tumoración de pequeño tamaño entre los dos cuadrantes superiores de la mama izquierda. No se observan otras alteraciones en la piel ni en el resto de la mama. La posición en el cuadro y las ropas impiden observar posibles alteraciones ganglionares. Tampoco existen retracciones ni desplazamientos o reducciones de volumen de la mama, por lo que el tumor podría ser benigno y de origen cutáneo más que de la glándula mamaria (Figura 21).

Dos grabados de Rembrandt, que representan la misma escena, *"Mujer sentada semidesnuda junto a una estufa"*, la primera alrededor de 1654 y la segunda de 1658, parecen expresar la aparición de un cáncer mamario en la modelo de ambos cuadros, para algunos una prostituta de la calle y para otras la propia Henrikje Stoffels. En el primer grabado, la dama presenta ambos senos sanos, pero en el segundo grabado, la mama derecha aparece francamente patológica, con signos evidentes de retracción glandular e infiltración (Figura 22).

Figura 21:  
*"La sagrada familia"*.  
Rembrandt,  
1634. Alte  
Pinakothek,  
Munich.

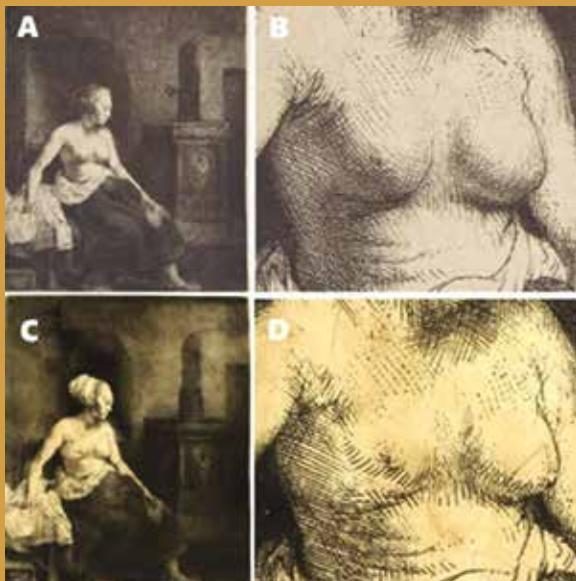


Figura 22:  
Las dos versiones del grabado  
de Rembrandt *"Mujer sentada  
semidesnuda junto a una estufa"*.  
Arriba, versión de 1654. Museo  
Metropolitano de Nueva York,  
Abajo; versión de 1658. Museo  
Británico, Londres. Observar la  
aparición de la imagen tumoral  
maligna en la segunda obra.

## ¿CÁNCER DE MAMA O DETERIORO TÉCNICO EN LAS OBRAS DE RUBENS Y REMBRANDT?

Si bien siempre existieron controversias y debates entre investigadores del arte sobre la auténtica representatividad de tantas imágenes de tumores mamarios en las obras de Rubens y Rembrandt, los últimos estudios llevados a cabo basándose en el uso de las más modernas técnicas de laboratorio parecen inclinar la balanza hacia la influencia de factores propios de la composición química de los pigmentos y su deformación en el transcurso del tiempo. Esto se plantea en especial cuando el signo sospechoso en la tela es específicamente un problema en el color de la piel. No es aplicable, por supuesto, en los casos de otros signos más manifiestos, como el relieve de masas tumorales, la infiltración y/o la desviación ostensible de los pezones, etc.

En enero de 2023, un grupo de investigadores (Kosoriek P et al)<sup>5</sup> publicó en el *Journal of Cancer Science and Clinical Therapeutics* los resultados de un trabajo muy completo realizado en obras de ambos artistas flamencos a través de la utilización de distintas técnicas de laboratorio, como la espectrofotometría de rayos X y el análisis químico de impurezas, manchas y deformaciones del barniz y los pigmentos de los cuadros. La suciedad, el polvo, el barniz y los óxidos de metales pesados han contribuido a modificar los colores originales, dependiendo además de la composición química de las pinturas, en especial las de gran contenido de metales (plomo, zinc, cobre). También han tenido su responsabilidad en este fenómeno las diversas y sucesivas técnicas de restauración, especialmente el rebarnizado según el método de Max Peterkoffen, creado en 1865 y utilizado en casi todos los museos del mundo, incluyendo las obras de los maestros flamencos.

Peterkoffen usaba como removedor del barniz viejo, el bálsamo de Copaiba, una oleorresina que era procedente de América del Sur, sin saber que a la vez producía la disolución de las pinturas. En 1990 se identificaron los ingredientes de este bálsamo y se descubrió que contribuyó a la deformación de los colores durante la "regeneración" de más de 150 cuadros de diversos pintores. Como ejemplo, los autores citan el caso del tono azulado de la piel del presunto tumor de mama en la figura de Betsabé en el cuadro de Rembrandt "*Betsabé en el baño*" (Ver Figura 20). Basándose en los resultados de estos estudios, el propio conservador del Louvre cuestionó la validez del diagnóstico en el cuadro de Rembrandt.

En 2019, otro grupo de investigadores del Laboratorio Europeo de Radiación Síncroton de Grenoble<sup>4</sup> presentó una experiencia llevada a cabo mediante el uso de uno de los aceleradores lineales más completos del mundo, identificando los lugares en los que se encontró una alta concentración de plumbonacrito ( $Pb^5(CO_3)_3O(OH)^2$ ), un componente impasto, confirmando que "*Rembrandt añadía óxido de plomo (litargirio) al aceite para este propósito, convirtiendo la mezcla en una pintura pastosa*".

## ARTE MODERNO

Los artistas modernos siguieron retratando desnudos femeninos en los que se pueden inferir signos sospechosos de esta afección. Tal el caso del impresionista Paul Gauguin (1848-1903), quien en 1880 pinta "*Suzanne cosiendo*", obra que imita a su maestro Edgar Degas en un momento intimista donde la mujer se encuentra desnuda mientras cose despreocupadamente. La desviación de su seno izquierdo se hace manifiesta (Figura 23).

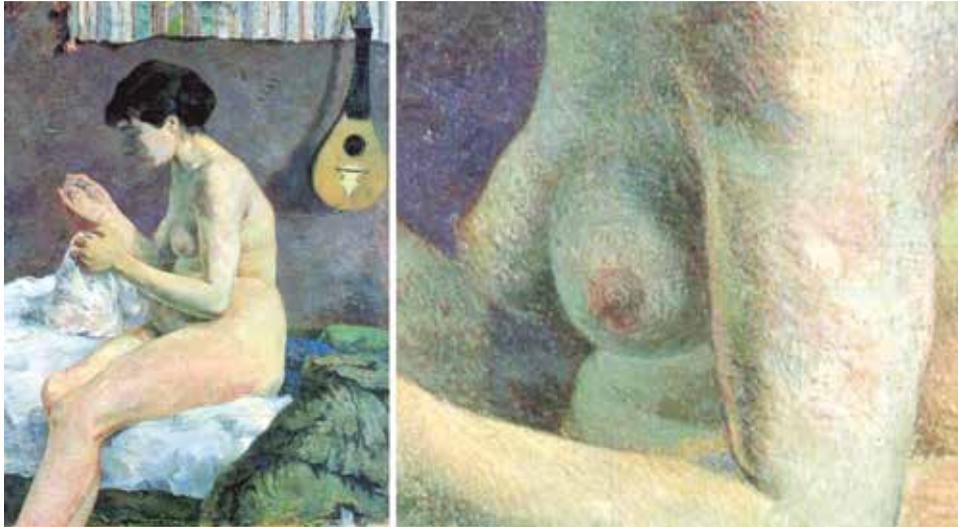


Figura 23:  
"Suzanne  
cosiendo". Paul  
Gauguin. 1880.

Richard Tenent Cooper (1885-1957) representó en su obra muchas enfermedades que, como monstruos o seres fantasmagóricos atacan a sus víctimas. En "*Cáncer de mama*", una pinza de cangrejo gigante intenta perforar la mama de una mujer desnuda y tendida en la cama, quien se cubre la cara de dolor con su brazo, mientras en la mesa lindera se encuentran sus medicamentos para el dolor, caracterizados por los clásicos frascos de color azulado, que contenían láudano y otros derivados morfínicos. Frente a esa escena de dolor y padecimiento, otra figura femenina se abalanza sobre la pinza para clavarle una daga, en alusión a los tratamientos quirúrgicos disponibles en la época (Figura 24).

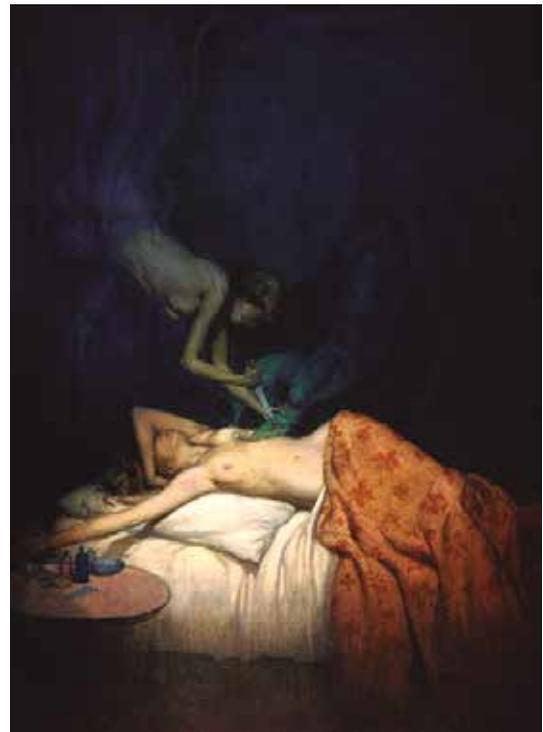


Figura 24: "*Cáncer de mama*" Richard Tenent Cooper

A fines el siglo XIX, el pronóstico de vida en los cánceres de mama mejoró con la aplicación de una nueva forma de tratamiento, la radioterapia, a partir del descubrimiento de los rayos X por Wilhelm Röntgen (1845-1923) en 1895, por el cual recibió el primer premio Nobel de Física en 1901. En 1899 se inició el tratamiento de tumores cancerosos, y la primera aplicación de esta moderna forma de terapia radiante en tumores de mama fue el tema del cuadro del francés Georges Chicotot (1855-1937), "*La primera*

*sesión de radioterapia para un cáncer de mama*", de 1907. Chicotot combinó exitosamente el ser médico y militar con la pintura artística. Desarrolló su actividad médica como radiólogo en hospitales de París, muriendo en 1937 debido a las complicaciones de la radiodermatitis resultante de su exposición a las radiaciones ionizantes.

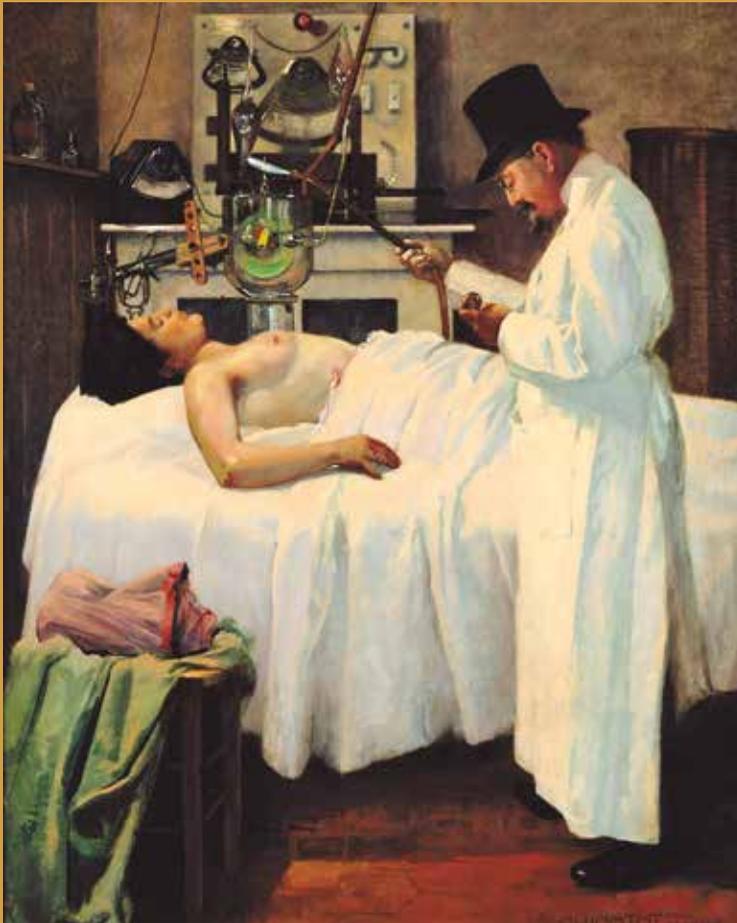


Figura 25: "La primera sesión de radioterapia para el cáncer de mama", Georges Chicotot, 1907. Obsérvese la ausencia total de medidas de protección, situación que llevó al mismo Chicotot a la muerte por la exposición a los rayos ionizantes.

En el cuadro, el médico, que es un autorretrato del mismo Chicotot, sostiene en sus manos dos instrumentos que son, a la vez, símbolos de la arrogancia de la medicina tecnológica; la antorcha, como el poder del fuego, y el temporizador, como dominio del tiempo, con un fondo de aparatos eléctricos. A la paciente, que parece la víctima en el altar de los sacrificios, se la ve en una actitud de entrega y de confianza en el procedimiento que podrá salvarle la vida (Figura 25).

Así como Georges Chicotot nos dejó su testimonio plástico del tratamiento radiante del cáncer de mama, su contemporáneo, el artista estadounidense Thomas Eakins (1844-1916) produjo una de las mejores creaciones pictóricas sobre el tema de la práctica de una mastectomía. Lo hizo

en un cuadro de gran tamaño, titulado "La Clínica del Dr. Agnew", de 1889, en el cual recrea una clase práctica del cirujano David Agnew ante una nutrida concurrencia de estudiantes de medicina de la Universidad de Filadelfia. El realismo de la obra permite que hoy conozcamos con exactitud cómo se practicaba la extirpación de una mama cancerosa a fines del siglo XIX (Figura 26).

Desde el punto de vista artístico, Eakins expresa el estilo realista que había abrevado en su país primero y luego complementado en los años de formación pasados en España y Francia. Usa una técnica de marcado claroscuro que le ayuda a destacar las figuras vestidas de blanco del equipo quirúrgico. No vemos la fuente de luz, pero sabemos que proviene del interior del an-



Figura 26: "La Clínica del Dr. Agnew". Thomas Eakins, 1889. Universidad de Filadelfia.



Figura 27:  
"El sátiro y el campesino".  
Jacob Jordaens. Alte  
Pinakothek de Múnich.

fiteatro. El profesor Agnew da su clase alejado del campo operatorio, aunque sostiene el bisturí en la mano izquierda, dando a entender que era ambidiestro. Desde el abordaje médico, el cuadro revela datos muy interesantes, como el uso de batas blancas que ilustra el triunfo de las ideas de Lister sobre la adopción de medidas asépticas, el uso del éter como gas anestésico y la introducción de la enfermera quirúrgica, plasmada en la presencia de la erguida y atenta integrante femenina del equipo.

Tal era el grado de pacatería de la sociedad finisecular en los EE. UU., que Eakins fue muy criticado por exponer una mujer semidesnuda ante

un concurrido número de hombres, por más médicos que fuesen.

### CÁNCER DE MAMA EN EL HOMBRE

Si bien su aparición es rara, la posibilidad de afectación en la población masculina es posible a cualquier edad, aunque prepondera en hombres mayores<sup>9</sup>. Fue Jacob Jordaens (1620-1621), quien bajo la figura de un sátiro presentó en "El sátiro y el campesino", escena que ilustra una de las fábulas moralizantes de Esopo, a la figura masculina de la mitología griega, en quien se puede observar una retracción en el sector externo paraareolar de la mama izquierda (Figura 27).

## ILUSTRACIONES DEL CÁNCER DE MAMA EN LA LITERATURA MÉDICA.

El término cáncer proviene del griego *karkinos*, que además de cangrejo, significaba úlcera maligna. Fue Galeno quien describió que el tumor canceroso se extendía dentro del seno como los brazos y las pinzas de un cangrejo. Se cree que los antiguos griegos compararon al cáncer con el cangrejo por tres razones: porque el tumor canceroso es duro como el caparazón del animal, porque el cáncer avanzado duele como si el tejido hubiese sido atrapado por sus pinzas y porque una vez atrapado con su pinza, el cangrejo no se suelta. En lo referente a la literatura médica del siglo XVI, una ilustración de un manuscrito alemán sobre Cirugía y Patología muestra a una dama en cuyo seno se posa un cangrejo, símbolo de esta patología. Al pie de la imagen, la leyenda dice "cáncer de pecho" (Figura 28).



Figura 28: "Cáncer en el seno", ilustración alemana de un libro de Patología Médica, Siglo XVII.

El primer tratamiento para curar, o por lo menos detener, la evolución del cáncer de mama fue el de la cirugía, a través de procedimientos sumamente cruentos. Una lámina del siglo XVII muestra la exéresis quirúrgica de un tumor mamario mediante cauterización. El cirujano está operando con unas tenazas calentadas al rojo en un brasero contiguo, en una paciente atada de pies y cintura, y sostenida por un ayudante (Figura 29).

Una imagen similar puede verse en un exvoto mexicano del siglo XVIII que muestra en forma macabra como a una dama de alcurnia la operan para extirparle un tumor canceroso de mama. La paciente está sostenida por un monje, el cirujano corta los tejidos ocasionando un aluvión de sangre arterial, un ayudante va secando el campo quirúrgico, mientras el personal de la dama la rodea atenta a sus necesidades. Un altar doméstico luce varias imágenes religiosas, incluida la de la Virgen María y el Cristo, a quienes se dedica el exvoto (Figura 30).

Es interesante y revelador leer el texto que acompaña a la imagen del exvoto: "Este monumento de su gratitud ofrece Da. Josefa Peres Maldonado al Ssmo. Christo de el Encmo. Venerado en



Figura 29: Dibujo del siglo XVII que muestra la extirpación de un cáncer de mama mediante cauterización.



Figura 30: Exvoto mexicano del siglo XVIII, que muestra la operación para extirpar un cáncer de mama.

*Triana y a la Sma. Virgen María de el Pueblo, para perpetuar el beneficio, que reconoce a su piedad, en la operación que se le hizo el día 29 de abril de 1777 por el sirujano Pedro Maillé, cortándole el pecho en seis tumores de Cancro, en presencia de los Sres. y Sras. que se manifiestan en este lienzo." Pero a continuación y en letra más pequeña, tiempo después se agregó: "Haviendo cerrado perfectamente la llaga el día 29 de julio de 77, sobrevinieron otros accidentes de los que murió el 9 de octubre, Biernes a las tres de la tarde, con señales claras de el Patrocinio de esta Sagrada imagen y de su Salvación." O sea que la herida tardó cuatro meses en cicatrizar, y la sobrevivida fue de seis meses.*

Otro grabado médico del siglo XVIII muestra a Elizabeth Hopkins, de Oxford, con un cáncer de mama que fuera intervenido por sir William Read. Según el texto, la fama del galeno por la intervención exitosa realizada en 1689 entre otras, le valieron el reconocimiento del Vicecónsul (Figura 31).

Cercano en el tiempo, pero del otro lado del planeta, el cirujano japonés Hanaoka Seishu (1760-



Figura 31: "Elizabeth Hopkins de Oxford, cáncer extirpado por Sir William Read". Grabado de M. Burghers, ca. 1700.

1835), realizó el 13 de octubre de 1804, una mastectomía en una paciente afectada de cáncer de mama, utilizando plantas de *Datura* como anestésico, junto a otras, en un preparado llamado "*tsūsensan*". Este sería el registro más antiguo de su uso como anestésico. La paciente operada era una mujer de 60 años y aunque sobrevivió a la operación, murió seis meses después de la cirugía. Una acuarela de 1851, muestra una cruenta intervención quirúrgica en una paciente aparentemente anestesiada (Figura 32).



Figura 32a: Estampilla japonesa conmemorativa por el uso de *Datura stramonium* como anestésico general.  
Figura 32b: Obra de Kamata Keishu de 1851, que ilustra una intervención quirúrgica de mama realizada por el Dr. Hanaoka Seishu.



Figura 33: Retrato de Sra. Prince, de Coborough Street, luego de una cirugía de mama. 1841.

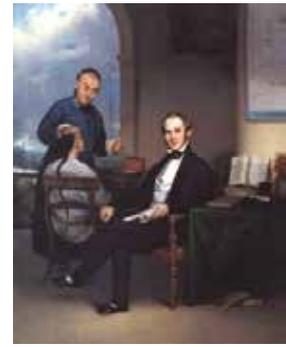


Figura 34: "El doctor Peter Parker, un paciente y un estudiante". Lam Qua. Circa 1830.



Figura 35: Cuatro imágenes de cánceres de mama en estadios avanzados, de la colección del Dr. Peter Parker. Circa 1830. Pinturas de Lam Qua.

Volviendo a Occidente, de 1841 proviene el retrato de una serie de seis que mostraban las patologías padecidas por los residentes de Leeds. La Sra. Prince, de Coborough Street, con 40 años, muestra el resultado de su reciente cirugía mamaria (Figura 33).

### PETER PARKER Y LA MISIÓN CHINA

Peter Parker (1804-1888) fue un médico misionero en China, quien encargó al pintor Lam Qua el retrato de pacientes que presentaban tanto tumores extremos como otras malformaciones, los que eran tratados en el Hospital Oftalmológico de Cantón, que el mismo Parker había abierto en la década de 1830. Allí se especializó en el tratamiento de las enfermedades oftalmológicas,

en particular cataratas, aunque también realizó operaciones quirúrgicas generales, incluyendo la extirpación de tumores, junto a la realización de técnicas reconstructivas (Figura 34).

La colección realizada por el artista de más de 80 retratos de hombres, mujeres y niños en distintas etapas de progresión de las diferentes neoplasias, nos dan una idea de la enorme variedad de patologías registradas, como así también de las técnicas quirúrgicas que se realizaban en la primera mitad del siglo XIX. De esta colección se rescatan varias obras en las que se presentan lesiones neoplásicas de mama. Actualmente este valioso material se encuentra en los archivos de la Biblioteca Médica Histórica de la Universidad



Figura 36:  
"Danae". Una  
de las seis  
versiones de  
Tiziano. Museo  
de Chicago.

de Yale, junto con documentos personales del Dr. Peter Parker, el primer cirujano estadounidense en practicar medicina e introducir la anestesia a base de éter sulfúrico en China. Precisamente la intención de Parker al contratar a Lam Qua, considerado el primer retratista chino con técnica occidental, fue la de testimoniar sus casos quirúrgicos antes y después de la intervención (Figura 35).

### IMÁGENES DE PATOLOGÍA MAMARIA NO NEOPLÁSICA

El arte también mostró alteraciones mamarias que, si bien no pueden ser relacionadas con patología neoplásica, hacen al cortejo de enfermedades propias de un órgano específico.

Tal es el caso de "Danae", una serie de al menos seis versiones de la misma composición de Tiziano, realizadas entre 1544 y la década de 1560, quien nos muestra el momento en que la hija de Eurídice y Acristo, rey de Argos, es visitada por el insaciable Zeus, quien, a pesar de los recaudos del rey de haber encerrado a su hija en los sótanos de su palacio, terminó embarazándola a través de una lluvia dorada. Luego nacería Perseo, quien terminaría cumpliendo la premonición del oráculo de Delfos, matando a su abuelo. Si observamos el cuadrante axilar del seno izquierdo de Danae, encontraremos una tumoración que, dada la ausencia de otro signo y la edad de la joven, podría corresponder a solamente tejido glandular accesorio (Figura 36). **EAB**

## Bibliografía

1. Bianucci R: "Earliest evidence of malignant breast cancer in Renaissance paintings". *The Lancet Oncology* 19, 166-167, 2018
2. Burke J: "How to Be a Renaissance Woman: The Untold History of Beauty & Female Creativity" Libros del Pegaso, 2023
3. Espinel C : "El retrato del cáncer de mama y la Fornarina de Rafael". *The Lancet*.2002. 360: 2061-2063
4. Gonzalez V et al: "Unraveling the Composition of Rembrandt's Impasto through the Identification of Unusual Plumbonacrite by Multimodal X-ray Diffraction" *Angew Chem Int Ed Engl* 58 (2019): 5619-5622.
5. Kosiorek P et al: "Breast cancer or even an Artistic Fantasy in the Paintings of Rembrandt and Rubens? *Journal of Cancer Science and Clinical Therapeutics*. 7 (2023) 65-70
6. Lazzeri D et al: "Masa mamaria en un cuadro de Rubens". *Bamban Maimonides Med Journal*, abril 2016..
7. Negrini, S.: "La Galería de los Uffizi de Florencia y sus pinturas," Col. Los Grandes Museos, Editorial Noguer, S.A., 1974
8. Pesce, K. "Diagnosticar en el arte". *Radiología*. 2019. 61 (1): 60-65
9. Scarlato E, Werner AF: "Venenos en el Arte" *Editorial OLMO*, Buenos Aires, 2015. ISBN 978-987-1555-57-4
10. Stark J, Nelson J : "The Breasts of "Night: Michelangelo as Oncologist"". *New England Medicine Journal*", Nov 2000, vol 11.343
11. Vaydia J: "Locally advanced Breast cancer in a 15th century painting in Milan" 2007. *The Breast*, vol 16, (1): 103-103
12. Vasari G. "Seis siglos de arte. Cien grandes maestros". Ciudad de México: Fundación Carso. 2006.
13. Vilanova M. "El cáncer de mama en el arte". *Oncología Clínica*. 2011. 16: 5-10

ANTROPOLOGÍA Y MEDICINA



# Ética y Genética de los afectos

## 3era Parte: Lev Vigotsky, hombre de Tres Mundos

*"...para la Psicología, la interpretación no es sólo una amarga necesidad, sino un modo de conocimiento"*

*(L. S. Vigotsky, 1934)*

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

### ¿CÓMO INTERPRETAR A VIGOTSKY?

Lev Vigotsky, neuropsicólogo ruso de principios del siglo XX, solía lamentar la falta de medios adecuados para comprobar empíricamente muchas de sus inferencias. Habrían de pasar varias décadas, casi un siglo, para que la Ciencia lograra avanzar a paso firme sobre sus propuestas y las de otros visionarios multidisciplinares como él.

En este artículo, nos permitimos abordar algunos de sus conceptos nodales poco conocidos. Para ello, luego de ubicarnos en el clima social y académico dentro y fuera de Rusia, buscare-

mos comprender, en principio, la insistencia de Vigotsky en el monismo filosófico como fundamento epistemológico de una *Nueva Psicología*.

Recordamos la crítica en su famosa conferencia de 1924 al dualismo cartesiano (mente separada del cuerpo) en Psicología, por cuanto *obturaba todo nexo posible* entre la Razón humana y emociones viscerales a inhibir a toda costa. En cambio, Vigotsky defendía la *necesidad de reconocer* y fomentar el *nexo* entre la *expresión corporal de emociones positivas* con la posibilidad de *conducirlas voluntariamente por nuestras faculta-*

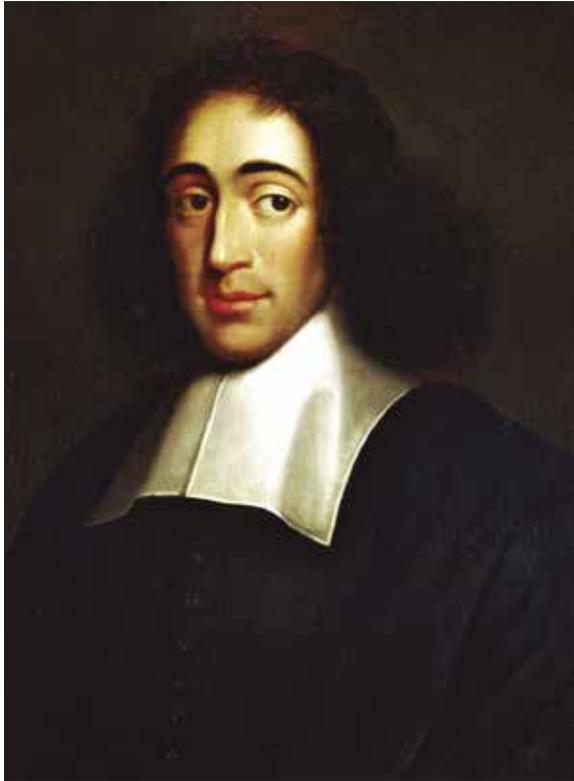


Figura 1. El filósofo Baruch de Spinoza (1632-1677).

des superiores. Este *Monismo Epistemológico* de Vigotsky en neuropsicología, avanzaba sobre la filosofía de Spinoza (Figura 1) y tradiciones tanto judías como presocráticas de larga data, que serán abordadas en estas líneas.

### ¿HAY TAL COSA COMO UNA “TEORÍA DE VIGOTSKY”?

Si acaso la respuesta esperada es respecto de una teoría consolidada, me temo que no.

Mientras observamos que el carácter abierto y nunca dogmático de su *work in progress*, deriva de sus conceptos e hipótesis que siguen vigentes hasta ahora.

También conocemos sus empeños juveniles, aún en medio de la Guerra Civil, para hacer docencia en Gomel, y promover la Cultura como herramienta óptima para mejorar como indivi-

duos, mientras muchos campesinos trataban de seguir con su vida cotidiana en medio del conflicto (Figura 2). Además, contamos con informes publicados, metodologías concretas e hipótesis de Vigotsky validadas y contrastadas experimentalmente en su tiempo.

En el plano teórico-metodológico, Vigotsky se anticipó a su época en decenas de años, y es precisamente ahí donde radica su actualidad. En propuestas, ideas y conceptos neuropsicológicos novedosos y de resolución abierta. Vigotsky mismo animaba a discutir sus ideas sin dogmatismos, por ello contamos con su aprobación implícita para seguir avanzando a partir de ellas.

### REVOLUCIÓN DE OCTUBRE: HACIA UNA “NUEVA PSICOLOGÍA”

Los cambios en la mentalidad científica derivados de la plataforma teórica para la Revolución de Octubre de 1917, no se habrían de producir de un día para otro. Para tener una idea del clima de efervescencia que se vivió entonces, basta con recordar las asambleas públicas y los afiches que cubrieron cada muro en el territorio ruso, que afirmaban la conducción de Lenin aún después de muerto (Figura 3; 1870-1924) o se invitaba a



Figura 2. Grupo de campesinos que tratan de seguir con su vida en medio de la Guerra civil rusa (1917-1921).



Figura 3. "Lenin conduce", afiche callejero.

las mujeres campesinas a defender la Revolución, toda una novedad para la época. (Figura 4).

La Revolución de Octubre, requería extender los principios filosóficos marxistas en Ciencia. La psicología rusa de entonces, basada en el *dualismo* de Descartes, defendía el *carácter introspectivo de la conciencia individual*, y replicaba prácticas experimentales de otros países.

Hacia 1921, urgía elaborar una Nueva Psicología marxista, los intelectuales la impulsaban, pero no había nadie que supiese aplicar los principios del materialismo histórico. Los colaboradores de Vigotsky recuerdan que los caminos concretos no estaban nada claros en aquel período. Nadie había emprendido algo semejante. (Vigotsky, 1927)

Cualquier avance epistemológico luchaba en dos frentes: contra el dualismo anquilosado de las universidades locales, y contra el materialismo vulgar, tales como el mecanicismo de Bédjterev, o el reduccionismo fisiológico.

El paso decisivo se dio precisamente cuando varios psicólogos soviéticos iniciaron de forma mancomunada la construcción de una *Nueva Psicología*, luego del arribo de Vigotsky en 1924 al *Instituto de Psicología Experimental de Moscú*,

Recordamos que aunque Vigotsky fuese un recién llegado al Instituto, contaba con una sólida



Figura 4. Afiches animando a las mujeres campesinas a involucrarse con la Revolución.

formación en diferentes disciplinas: de modo formal, en Abogacía, Filosofía, e Historia; y de modo informal, había iniciado en sus días universitarios estudios y cursos en paralelo sobre Arte, Literatura, y Psicología, como relató su hija, y también surgen de sus *Cuadernos de Notas*, publicados hace poco (Vigotsky, 2022)

Algunos discípulos recuerdan que llamó la atención el dominio que tenía Vigotsky del *materialismo histórico* como consecuencia de largos ejercicios que *aplicaban la dialéctica marxista en crítica literaria*, realizados en su juventud con la escuela de Potevniá.

La *Nueva Psicología* rusa impulsada por Vigotsky, no se dedicaría entonces a estudiar la introspección individual, sino a *los sujetos dentro de un grupo*, a quienes el enfoque dialéctico les permitía *interactuar, reconocerse y transformarse a sí mismos*, entre la actividad individual y la estructura social. Esta mirada novedosa y disruptiva, rigurosamente basada en principios de la dialéctica marxista, le permitió a Vigotsky superar epistemológicamente el laberinto de una disciplina enfrentada por diversidad de escuelas, divergencias teóricas, o incluso, visiones reduccionistas fosilizadas, heredadas del dualismo cartesiano. (Vigotsky, 1927/1982)



Figura 5. El psicólogo norteamericano Williams James (1842-1910).

El *carácter volitivo de la conciencia*, frecuentemente soslayado en la psicología y psiquiatría convencional, es clave en la teoría marxista (así como en la filosofía spinoziana) y por consiguiente, fue un tema prioritario para el psicólogo ruso. (Vigotsky 1933/1982; Tatián, 2018) (1).

Mantengamos en mente esta áreas que concentraron su interés, ya que entendemos nos permitirán interpretar correctamente el sentido de los conceptos que abordaremos a continuación.

### CLIMA INTELECTUAL EN LOS DÍAS DE VIGOTSKY

Abordar las complejidades de interpretar una obra tan vasta como la de Vigotsky, implica todo un desafío. Por tanto, creemos que una buena manera de hacerlo, consiste en plantear en las próximas páginas, algunos de sus conceptos nodales que respondían a los debates y el clima intelectual del primer cuarto del siglo XX, para lo que nos valdremos del recurso de un Mapa



Tabla I. Mapa espacio-temporal de discusiones académicas 1900-1930.

espacio-temporal (Tabla I) que creemos facilitará ubicarnos en el clima intelectual de su época:

1. En el mapa observamos, que en 1885, se instaló la *Teoría periférica de las emociones*, de William James (1842-1910 psicólogo norteamericano, Figura 5) y Carl Lange (1834-1900, medico danés) con la consecuencia que varias teorías desarrolladas a partir de entonces, coincidían en la *imposibilidad de desarrollo consciente de las emociones*. A Vigotsky le preocupaba que James y Lange generaron enormes malentendidos difundiendo que su teoría periférica derivara de Spinoza, o que Descartes y Spinoza fueran la misma cosa, diferencia que desarrolló en su *Teoría de las Emociones* (1933).
2. En 1901, como aporte a las discusiones intelectuales de su tiempo, el filósofo y matemático alemán Edmund Husserl (1859-1938, Figura 6) publicó sus *Investigaciones lógicas*, donde presentó su método de análisis fenomenológico. La *fenomenología* es un método filosófico desarrollado por Husserl que consiste en *describir los fenómenos perceptivos* tal y como aparecen a la conciencia. La *conciencia*, en su acto de reconocer el entorno, debe prestar total atención al *fenómeno perceptivo real*, sin supuestos previos. Esta

reducción fenomenológica le sirve a Husserl para discutir la tradición cartesiana que *reprime el carácter real de las percepciones del entorno* ya que según Descartes, solo podemos estar seguros de las ideas innatas, cuando debiera ser exactamente al revés. Si bien Vigotsky no se refirió específicamente a la fenomenología de Husserl, su defensa de las percepciones adaptativas concretas, así como su aguda crítica al idealismo de psicólogos que seguían a Descartes, nos recuerdan las discusiones en danza en la Europa de entonces.

3. También observamos que en 1917, el teólogo protestante alemán Rudolf Otto (1869-1937) publicó su libro *Das Heilige*, devenido en clásico de la fenomenología religiosa, que establece un paradigma para el estudio de la religión (y las emociones que genera) como una categoría irreductible y original en sí misma. Lo citamos aquí porque Otto le dedica largos párrafos a la “Ley de asociación de

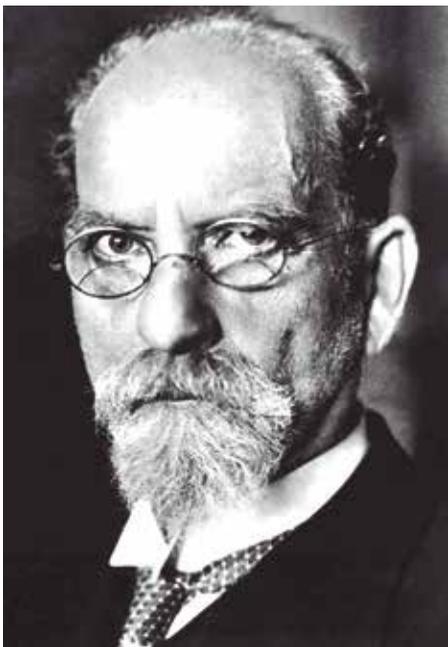


Figura 6. El filósofo y matemático alemán Edmund Husserl (1859-1938).

sentimientos” tales como lo terrorífico y lo sublime para definir *lo numinoso*. Esta *Ley de asociación fenomenológica* descrita por Otto, guarda enormes similitudes con la *catarsis* definida como *respuestas emocionales conjuntas que generan alivio terapéutico* señaladas por Vigotsky en *Psicología del Arte* (1925).

4. El mapa nos recuerda asimismo las investigaciones que Wolfgang Köhler realizó con chimpancés en la *Estación de Antropoides* de Islas Canarias, entre 1913 y 1918, cuando concluyó que muchos animales resuelven problemas de modo inteligente, aplicando lógica causa-efecto en el *uso de herramientas*, con carácter inmediato.
5. Mientras tanto, Jean Piaget, en Suiza iniciaba estudios epistemológicos sobre la evolución del pensamiento y el lenguaje en niños. En 1921 se incorporó al Instituto Rousseau de Ginebra, como director de investigaciones. Allí desarrolló una *Nueva Epistemología genética*, que investiga el crecimiento humano, donde postula que el pensamiento y el lenguaje tienen las mismas raíces genéticas. Vigotsky discutirá que no, que pensamiento y habla tienen orígenes diferenciados, basándose en los aportes experimentales de Köhler, y en largas investigaciones propias realizadas en el Instituto de Psicología Pedagógica de Moscú.

En este número avanzaremos contextualizando los trabajos de Vigotsky que responden a los incisos 1 y 2. En próximos números avanzaremos sobre los restantes.

## LOS AFECTOS DE VIGOTSKY

*“y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo.” (Baruc Spinoza)*

Estas palabras, elegidas por Lev Vigotsky para coronar en 1925 su Tesis Doctoral sobre Psicología del Arte, revelan los intereses profundos de una búsqueda intelectual que habría de durar toda su vida:

- El reconocimiento de las *emociones* como *motor transformador* de la conciencia humana, y
- el papel mediador de las “herramientas psicológicas” como recursos cognitivos para modelar las funciones superiores, en dialéctica marxista con el cuerpo.

Observamos que la insistencia de Vigotsky para identificar las emociones como motor de la voluntad, está anclada en el *movimiento romántico* impulsado por Goethe (Figura 7) y Herder (Figura 8) que promueve el reconocimiento de facultades tales como el *sentimiento, la intuición o la pasión* en la configuración de lo *real*.



Figura 7. Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). Retrato de Joseph Karl Stieler (1828).

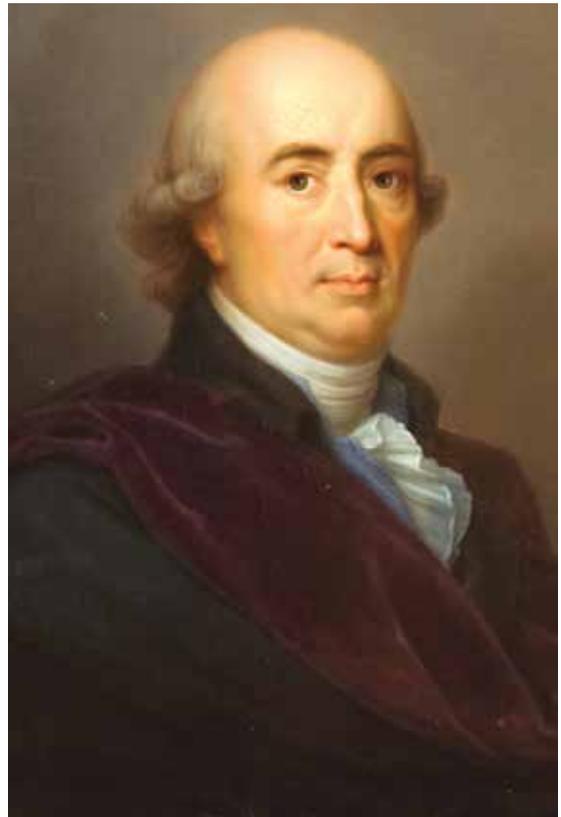


Figura 8. El filósofo alemán Johann Gottfried Herder (1744-1803). Retrato de Gerhard von Kügelgen.

El *genio* romántico posee la *fuerza interna* necesaria para superar el mero talento imitador, y para materializar nuevas ideas *haciéndose creador*. (2)

Vigotsky consideraba que las prácticas hegemónicas de investigación psicológica basadas en el dualismo cartesiano, dificultaban y obstruían la aplicación de la Filosofía y dialéctica marxista para movilizar las emociones. Una nueva psicología para liberación, derivada del materialismo histórico, debía estar fundamentada en el monismo, no en el dualismo. (Vigotsky, 1924 y 1927)

Se hace necesario abordar entonces la diferencia básica entre Dualismo y Monismo filosóficos, tal que nos permita comprender *las razones de Spinoza y luego de Vigotsky para afirmarse en el monismo mente-cuerpo*.



Figura 9. El *Dualismo* de Platón y el *Monismo* de Aristóteles, aparecen diferenciados en el Renacimiento y fueron bellamente representados en *La Escuela de Atenas*, mural de Rafael Sanzio.

### DUALISMO Y MONISMO: ONTOLOGÍAS IRREDUCTIBLES

Básicamente el *dualismo* clásico sostiene que tenemos un *alma inmortal* que ingresa al cuerpo al nacer y se separa de este al morir, mientras el *monismo*, considera que *somos criaturas animadas*. Ambas posturas filosóficas, elaboran desde lo racional, *creencias* que venían siendo difundidas largamente desde la más remota antigüedad, aunque los debates filosóficos para fundamentar cada postura fueran iniciados por Platón y Aristóteles. (Figura 9) (3)

En la Grecia clásica, la tensión entre un alma imperecedera y un cuerpo corruptible, se remontaba a una tradición órfica que se hunde en la noche de los tiempos. Tales *creencias* venían siendo reproducidas y moldeadas fundamentalmente de la mano de poetas, como Homero y Hesíodo, en quienes encontramos regularmente alusiones a la *dualidad cuerpo y alma*. (Miranda, 2010). Platón (c.-427-347) plasmará en el Diálogo

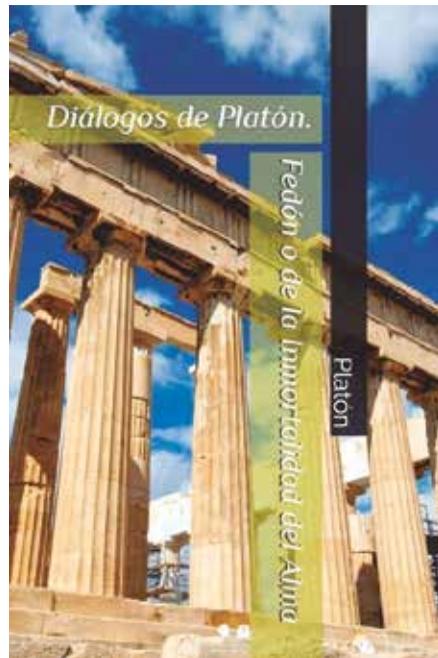


Figura 10. *Fedón o de la Inmortalidad del Alma*, de Platón.

go *Fedon*, que un alma inmortal *cae* en el cuerpo y queda *atrapada* en él. (Figura10). Para Sócrates (y para Platón), el cuerpo está unido a un alma que únicamente se desprende al morir.

Siglos después, el filósofo Descartes (1596-1650) también sostuvo que el alma es “una *substancia independiente del cuerpo* y puede existir sin él” (Figura 11). Al igual que Platón, Descartes habrá de afrontar el problema que supone la *relación sin nexa* entre cuerpo y alma, o cuerpo y mente. Descartes distinguió asimismo entre la Mente y el Cerebro como sustancias desconectadas (Descartes, 1662). En el próximo artículo nos detendremos un poco más en los dilemas médicos derivados del *Dualismo sustancial* de Descartes, que confunde y distorsiona el status ontológico del *Monismo* de Spinoza.

Veremos cómo aborda este problema Aristóteles, hijo de un médico (c.-384-322). Por el contenido de sus escritos, podemos reconocer que Aristóteles era *monista*. En *Acerca del Alma*, (1978) hablaba del alma como *el principio de la vida*. (Figura 12) El alma *no puede ser sin el cuerpo* ya que *es el cuerpo*. Así, el alma, como sinónimo de Vida o Fuerza vital, no sería una entidad sepa-

rada del cuerpo: el alma es *natural e inseparable* del Ser. Entonces, para Aristóteles, *el cuerpo entero es el alma misma*, inseparable del Ser hasta el final, como recuerda Páramo Valero (2012)

El error de muchos filósofos, cuando reflexionan sobre las diferencias entre el Dualismo de Platón y el Monismo de Aristóteles, consiste en abordar las diferencias entre ambos considerando el discurso de Aristóteles como respuesta dialéctica a Platón, cuando en realidad, las reflexiones de Aristóteles derivaban de la filosofía presocrática.

Atendiendo a la formulación del filósofo ibérico Antonio Mesquita podemos afirmar entonces con toda razón, que Monismo y Dualismo representan la *irreductibilidad de las ontologías platónica y aristotélica*. (Mesquita, 2013)

Tenemos razones para sostener asimismo, que Spinoza (1632-1677) también creía que el cuerpo entero *es el alma*, según *antiguas creencias hebreas monistas* que sufrieron cambios sustanciales a partir del siglo X.

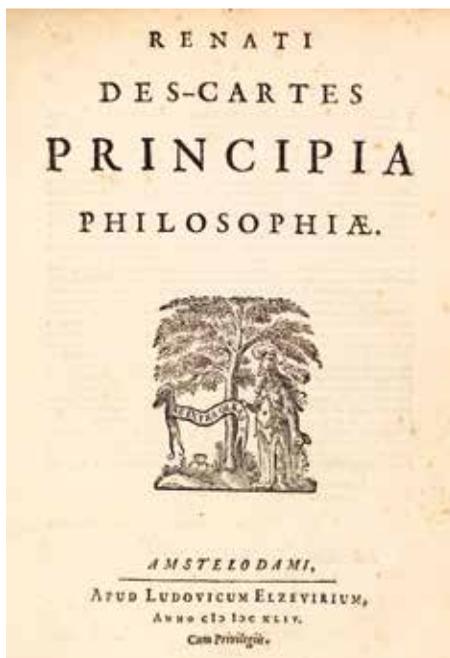


Figura 11. *Principios de Filosofía* de Descartes, 1644.



Figura 12. *Acerca del alma*, Aristóteles. Editorial Gredos S. A., Madrid, 1978.

Si queremos comprender entonces por qué en *Teoría de las emociones* (1933) Vigotsky consideraba un *error filosófico de graves consecuencias* haber considerado que Descartes era lo mismo que Spinoza, necesitamos en principio dilucidar si Spinoza era dualista o monista. Para salir de la duda proponemos una pregunta simple:

¿Creía o no creía Spinoza en la inmortalidad del *alma* humana (ψυχή, *psikhé*)?

### SPINOZA Y EL ALMA SEGÚN LAS ESCRITURAS

A fin de no extender de modo innecesario el suspenso, podemos adelantar que Spinoza sostenía públicamente que las Antiguas Escrituras Hebreas *no ofrecían sustento para la inmortalidad del Alma humana*, y no retractarse de ello fue una de las razones para su expulsión de la Sinagoga.

Como vemos, todo el debate respecto de si Spinoza es monista o dualista, puede dirimirse fácilmente accediendo a los registros históricos y a las razones para que fuera expulsado de la Sinagoga por sostener públicamente que “el alma *no* es inmortal”. Spinoza venía generando malestar por criticar fuertemente las *interpretaciones orales* de la Ley que terminaban afirmando ideas

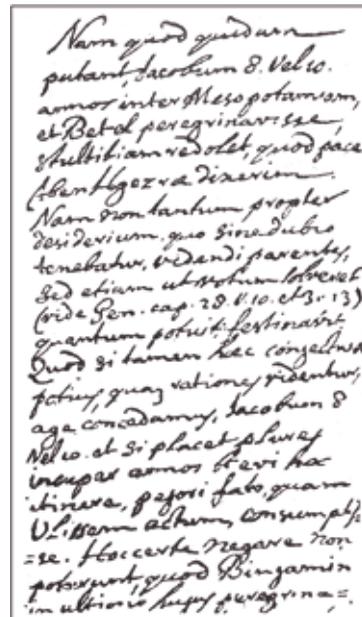


Figura 14. *Tractatus Theológico-Politicus*. Notas manuscritas. (Baruj Spinoza).

contrarias a lo que, según Spinoza, estaba escrito en las Antiguas Escrituras. Una vez alejado de la Sinagoga, *nunca se retractó* de su postura, y dedicó sus últimos años a desarrollar un método Histórico-crítico para leer directamente la Biblia, en su *Compendio de Gramática de la Lengua Hebrea* (Figura 13) y el *Tractatus Theologico-Politicus* (TTP; Figura 14) publicados póstumamente. Para quienes tengan temor de abordar a Spinoza por creerlo complicado, les aseguro que ambos libros son bastante sencillos de entender, con excelentes prólogos y traducciones al español.



Figura 13. *Compendio de la gramática de la lengua hebrea* (Baruj Spinoza).

Guadalupe González Diéguez nos recuerda que Spinoza estimuló el estudio de la lengua hebrea antigua, indispensable para abordar las Antiguas Escrituras. Agrega que:

“Spinoza no dejó de reflejar en su obra gramatical aspectos centrales de su filosofía, lo cual resulta muy enriquecedor... La *regularidad de la Naturaleza*, el *monismo sustancial*...la importancia de los afectos...todos estos aspectos nos muestran el interés por esta obra, que sobrepasa por

mucho el de un opúsculo de gramática, proporcionándonos *una aproximación nueva a la figura de Spinoza*" (Diéguez, 2005:10, cursivas añadidas) Diéguez comenta que Spinoza reclama *unidad metodológica* para estudiar tanto la Naturaleza como las Escrituras, ya que las Escrituras no están fuera del orden de las cosas naturales, son parte de la Naturaleza.

Spinoza sostuvo una y otra vez, que *la Escritura debe ser explicada desde la Escritura misma*.

Spinoza también rechazó los signos y aportes masoréticos elaborados e incorporados en el siglo X para interpretar las Escrituras hebreas, porque no han sido capaces de establecer un sistema coherente de periodización del discurso (Diéguez 2005: 33 y 34).

Este problema fue abordado francamente por Spinoza en el TTP: "los hebreos *no tienen letras vocales...* no solían distinguir las oraciones, ni expresarlas o reforzarlas con ningún signo. Y, aunque estas dos cosas, las vocales y los signos de puntuación, se los suela suplir por puntos y acentos, *no podemos fiarnos de ellos*, puesto que han sido inventados y establecidos por hombres de épocas posteriores, cuya autoridad nada debe valer para nosotros." (Spinoza 2014:108, cursivas añadidas).

Spinoza cuestiona así *la interpretación oral* de las Escrituras en las Sinagogas de su tiempo, que tuerce el sentido original. Ese es el nudo del argumento para proponer su método de lectura directa del texto sagrado.

El *Método Histórico-crítico* para leer el Antiguo Testamento se encuentra en el TTP. Como señala Atilano Domínguez Basalo (2014) su traduc-

tor y prologuista, la aparición de la obra generó "una auténtica revolución intelectual" ya que se produce en un momento crucial, situado entre la reforma religiosa, que había conducido a la Paz de Westfalia, y las revoluciones políticas que desembocarían en el estado laico.

Basalo prosigue sobre el método para leer la Biblia por cuenta propia del TTP, incentivado por el clima de época: "El temor y la veneración a Yavé, la fe y el amor a Cristo no aparecen por ningún lado....*Si con su método hermenéutico Spinoza se adelantó en dos siglos* a Wellhausen y a Gunkel, en su visión del judaísmo y del cristianismo es *precursor de las historias* de la humanidad *al estilo de Herder y de Hegel*" (Basalo 2014, cursivas añadidas).

Spinoza propone entonces en el TTP el siguiente método para leer las Escrituras a la luz de la razón:

1. Primero hay que contar con perfecto conocimiento de la lengua original en que fueron escritos cada uno de los diferentes libros sagrados que componen la Biblia.
2. Después hay que aislar temas y agruparlos sistemáticamente, para que emerja la interpretación que Spinoza denomina "natural", acorde a un criterio de coherencia interna.
3. Finalmente, en caso de dificultad, hay que recopilar toda la información histórica posible para contextualizar lo que resulte contradictorio (datos sobre la vida de los autores de cada libro de las Escrituras, sus costumbres, opiniones, etc).

Pongamos entonces a prueba su método para descubrir qué dice la Biblia sobre el alma.

## EL MÉTODO HISTÓRICO-CRÍTICO Y EL CONCEPTO MONISTA DEL ALMA

Si hemos de aplicar el método de Spinoza para averiguar qué es el alma según las Escrituras, luego de reconocer las dificultades que presenta el alfabeto hebreo para acceder al significado de los términos originales, proponemos aplicar el Método de Spinoza sobre la traducción de las Escrituras hebreas al griego realizada durante la Diáspora. El alfabeto griego fue el primer alfabeto que incorporó vocales además de las consonantes, factor que evitaba errores de interpretación en los términos traducidos.

Recordamos que la reconocida *Versión de los LXX*, fue realizada por 72 sabios, seleccionados por autoridades religiosas judías para traducir a partir de 280 A.C las antiguas Escrituras hebreas. (Figura 15) El sorprendente hallazgo de los Rollos del Mar Muerto realizado en la década de 1940, demostró que las antiguas versiones griegas y hebreas de las Sagradas Escrituras halladas eran coincidentes (4).

Muchas de las versiones actuales de la Biblia, cuentan con notas al pie que remiten a términos cruciales en idioma original, hebreo y griego. Por tanto, elegiremos un par de versículos de la Biblia que contengan el término griego *psikhé* (*alma*) y lo compararemos con la nota al pie, que



Figura 15. Fragmento de papiro de la Versión de los LXX.

recuerda tanto el término hebreo original como el griego traducido.

Elegimos la *versión Reina Valera*, para comparar los términos originales en hebreo y griego del pasaje del Génesis 2:7 que relata la creación de Adán:

“Formó, pues... Dios al hombre del polvo de la Tierra, y alentó en su nariz *soplo de vida* (hebreo *nisch-máth*) y fue el hombre en *alma* (hebreo: *ne-fesch*, *criatura respiradora*; griego: *psikhé*) *viviente*” (RVR09: Biblia Reina Valera 1909).

Analicemos un poco. Luego que Dios formara al hombre, este permanecía sin vida hasta que Dios le insufló aliento vital, y apenas comenzó a respirar, *Adán fue un alma viviente*.

También llama la atención que el término hebreo *ne-fesch*, traducido al griego como *psikhé* significa “respirador”, o “ser que respira”. Si respira, es un alma. Está vivo. Tan simple como eso.

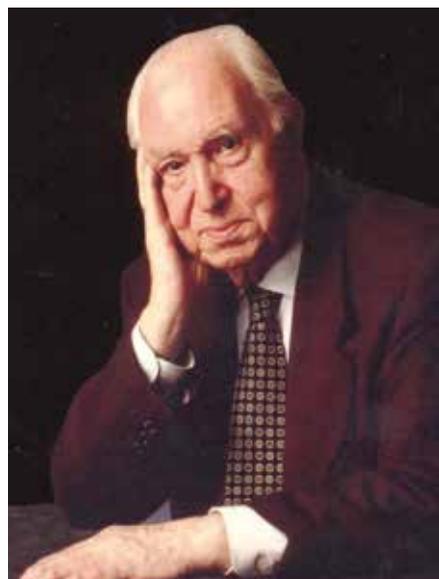


Figura 16. Pedro Laín Entralgo, Médico e Historiador.

Recordamos que el término griego *psikhé*, luego fue traducido al latín como *ánima*. Muchos de nosotros estamos familiarizados con el término “estar animado” luego de comer, beber, o haber satisfecho alguna *necesidad física* y el término en latín mantiene ese sentido que nos ayuda a comprender el concepto griego de alma.

Una buena cantidad de versículos bíblicos del Antiguo Testamento, en los que aparece originalmente el término traducido en la versión de los Setenta como *psikhé*, han sido traducidos luego al español como *persona*, que realiza acciones como *comer* (Lev. 7:20) *tocar* objetos (Lev. 7:21) *ser ejecutada* (Exodo 12:15) o incluso estar *difunta* (sí, el alma *muere*, Num. 5:2). El alma, (*psikhé*) para los escribas hebreos de la antigüedad, a todas luces era *la persona*, física, real, con todas sus cualidades, atributos y deseos. Y así lo tradujeron.

La historia registra que Spinoza diseñó y aplicó su propio método de análisis sobre las Antiguas Escrituras hebreas para señalar que las mismas no mencionan la inmortalidad del alma, y que tales creencias fueron incorporadas posteriormente por una interpretación rabínica de carácter oral con fuertes influencias neoplatónicas.

Se hace necesario contrastar ahora el uso de *psikhé* en otras fuentes antiguas, si hemos de concluir que Spinoza era monista, y no dualista como Descartes. Para ello contrastaremos los conceptos hebreos, con fragmentos griegos clásicos y presocráticos, cuyo contenido y clara pertinencia para la práctica médica, quizás resulte una sorpresa para algunos.

## EL ALMA (*PSIKHÉ*) EN EL CORPUS HIPOCRÁTICO

¿Por qué estamos tan seguros que los antiguos griegos compartían el concepto monista hebreo del alma, que luego observamos en Aristóteles y en Spinoza? No solo por el modo como los 70 sabios tradujeron el término hebreo como *psikhé* en las Escrituras, sino fundamentalmente, porque *psikhé* también fue el término utilizado en el *Corpus Hipocrático* para referirse a las *dolencias físicas del cuerpo humano*.

El Doctor Pedro Laín Entralgo (1908-2001, Figura 16) en *La Medicina Hipocrática* (1970) realizó un análisis filológico y médico del conjunto de escritos llamados “hipocráticos”. (Figura 17)

Respecto de los usos asociados al término *psikhé* en el Corpus, Laín expresa su asombro al observar la inclusión del término “en el cuadro

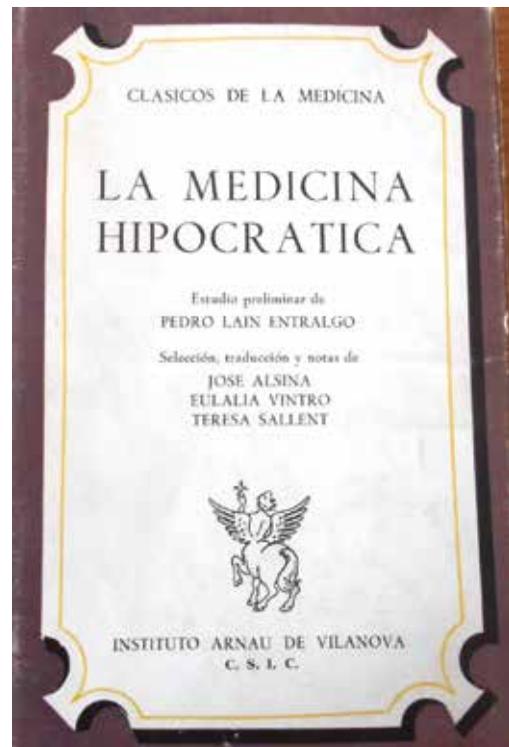


Figura 17. *La Medicina Hipocrática* (Laín Entralgo, 1970).

de un conjunto de *descripciones anatómicas...* los hipocráticos nunca dejaron de ver el *alma (psykhé)* como *una realidad material*" (1970: 141, cursivas añadidas).

"¿Qué era el alma para los hipocráticos?" se pregunta. Si Laín ha de guiarse por cómo y dónde es empleado el término, el *alma*, como mínimo "*no era espiritual* en el sentido que con el cristianismo llegará a tener esta palabra... Por eso *hay que entender el alma según su significación más literal y física en toda una serie de afirmaciones de los escritos* en que ellos nos hablan: que existen "poros para el alma" (vi, 514 y 524)" que el alma, abrasada, consume el cuerpo (v, 314); que se desarrolla a lo largo de la vida, tanto en el hombre *como en los grandes animales* (vi, 480); que el alma se produce hasta la muerte" (Laín 1970:180, cursivas añadidas).

Laín (1970) incluyó como respaldo, citas al pie de *filósofos presocráticos*, contemporáneos de Hipócrates, mientras continúa expresando su asombro por las diferencias entre la medicina actual y la fundamentada en la filosofía presocrática:

"Influido, acaso sin saberlo, por Descartes y Kant, el médico moderno *procede como si en la vida del hombre hubiese dos regiones suscep-*

*tibles de ser aisladas entre sí*, (como sostiene el dualismo)... *El médico hipocrático fue...completamente ajeno a esta distinción...*

La enfermedad era para él una perturbación de la *physis* del hombre, y a esta pertenecen tanto el cuerpo del enfermo (*soma*) como su alma (*psykhé*)... para el médico debe ser sumo criterio de certeza: la *sensación del cuerpo*" (Laín 1970: 255 y 256, paráfrasis, cursivas añadidas).

El uso del término *psykhé* en el Corpus Hipocrático no nos deja lugar a dudas: para el médico hipocrático (y presocrático), *el alma es el cuerpo que respira*, no es eterna y está unida al cuerpo.

Recordamos que la filosofía presocrática, como su término indica, se distinguió de las reflexiones posteriores de Sócrates, focalizadas en la búsqueda de respuestas existenciales mediante el dialogo y el lenguaje.

Los filósofos presocráticos, en cambio, venían siendo científicos pioneros y pensadores formidables para *observar de modo racional el principio vital de todas las cosas*. El carácter observable y racional de las poderosas Fuerzas de la Naturaleza (*physis*) luego fue incorporado al *corpus hipocrático*, como vimos en Laín,

---

## Notas

1. Que la de Spinoza es una filosofía de la liberación significa en primer lugar que la libertad es resultado de un camino ético: "Paso, por fin, a esta última parte de la *Ética*, que trata de la manera de alcanzar la libertad, es decir del camino para llegar a ella" escribió Spinoza. (Tatián, 2018: 119).
  2. El movimiento romántico, emergió como reacción contra la Ilustración francesa y el dualismo cartesiano, y legítima facultades como el *sentimiento, la intuición y la pasión*. <https://vivasalvettihoy.blogspot.com/2024/02/goethe-en-el-principio-era-la-accion.html>
  3. La incompreensión de las diferencias irreductibles entre Dualismo platónico y Monismo aristotélico, derivó en malentendidos con severas consecuencias metodológicas. <https://vivasalvettihoy.blogspot.com/2024/04/monismo-y-dualismo-categorias.html>
  4. La historia detrás de la *Versión de los LXX* y de los rollos en las *Cuevas de Qumram* en: <https://vivasalvettihoy.blogspot.com/2024/04/los-rollos-del-mar-muerto-spinoza-tenia.html>
-

Siglos más tarde, con Aristóteles, la Naturaleza, (*physis*) comenzó a ser vista como el *principio universal del movimiento* y del cambio (Lear, 1994) Aristóteles también se refirió a estos filósofos como *physikoy*, toda vez que buscaran explicaciones racionales, no míticas, de fenómenos de la *physis* (gr. *lo que hace crecer*) observados en

la vida cotidiana. (Kirk *et al*, 2008) Recordamos asimismo que, según Jacob Bernays (1824-1881) Aristóteles era hijo de un médico, y bien pudo hallar inspiración en el Corpus Hipocrático para su mirada racional y no mítica al escribir *Acerca del Alma* (1978) Volveremos más adelante sobre este punto. (Fin de la Tercera parte). **EAB**

---

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (1978) *Acerca del Alma*. Trad. A. Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos
  - BASALO, Atilano Domínguez (2014) "Introducción" *Tratado Teológico-Político*. Madrid: Alianza Editorial
  - BIBLIA REINA VALERA (1909) Revisada y distribuida por Sociedades Bíblicas Unidas.
  - DESCARTES, R. (1644/1995) *Principios de Filosofía*. Traducción y Notas de Guillermo Quintás. Madrid: Alianza Editorial
  - DESCARTES R. (1662 /1990). *El tratado del hombre*. Trad. Guillermo Quintás. Madrid: Alianza Editorial.
  - DIEGUEZ, Guadalupe González (2005) "Introducción al Compendio de Gramática de la lengua hebrea de Baruc de Spinoza" *Compendio de Gramática de la Lengua Hebrea*. Madrid: Editorial Trotta
  - KIRK, Geoffrey S, Raven John E y Schofield Michael (2008) *Los Filósofos Presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Barcelona: Editorial Gredos
  - LAIN ENTRALGO, Pedro (1970) *La Medicina Hipocrática*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, S.A.
  - LEAR, Jonathan (1994) *Aristóteles. El deseo de comprender*. Madrid: Editorial Alianza.
  - MESQUITA, Antonio (2016). "Platón y Aristóteles. Dos ontologías en confrontación". *Estudios de Filosofía* 53: 57-79. Lisboa: Universidad de Lisboa.
  - MIRANDA, Andrés E. (2010) La inmortalidad del Alma: Una exploración general y tentativa a través de Homero, el Orfismo, Platón y Aristóteles". Seminario *Metafísica en tres autores*. Sgo de Chile: Univ. de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109924>
  - PÁRAMO-VALERO, Víctor (2012) "El Eterno Dualismo antropológico alma-cuerpo ¿roto por Laín?" *Thémata. Revista de Filosofía* N° 46: 563-569.
  - PLATON (1958) *Diálogos: Fedón, o De la inmortalidad del alma, El banquete o Del amor, Gorgias, o De la retórica*" Traducción de Luis Roig de Lluis. Buenos Aires: Espasa Calpe
  - SPINOZA, Baruch (2005) *Compendio de Gramática de la Lengua Hebrea*. Madrid: Editorial Trotta
  - SPINOZA, Baruch (1670/2014) *Tratado Teológico-Político*. Trad. Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial
  - TATIAN Diego (2018) "Spinoza, filosofía de la liberación" *SZIENZA & POLITICA* 30 (58):115-130.
  - VIGOTSKY, Lev. S. (1925/2006). *Psicología del Arte*. Barcelona, España: Paidós
  - VIGOTSKY L. (1927/1982) "El significado histórico de la crisis de la Psicología" *Obras Escogidas I*. Moscú: Academia de Ciencias Pedagógicas de la URSS.
  - VIGOTSKY L. (1933/1982) "El problema de la conciencia" *Obras escogidas I*. Moscú: Academia de Ciencias Pedagógicas de la URSS.
  - VIGOTSKY Lev (1933/2004), *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*. Trad. Judith Viaplana. Madrid: Akal.
  - VIGOTSKY, Lev (2022) *Cuadernos de Notas*. (Eds: Ekaterina Závershneva y René van Der Veer. Trad. Alejandro Ariel González) Buenos Aires: Libros del Zorzal.
-

# 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](http://www.editorialalfredobuzzi.com)