

Textos e intextos: ejercicio editorial para los acervos visuales

MINERVA ANGUIANO GONZÁLEZ
NURIA GALLAND CAMACHO

In memoriam Michel Zabé.

*De todos los instrumentos del hombre, el más asombroso es,
sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo.*

*El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista:
el teléfono es extensión de la voz: luego tenemos el arado y
la espada, extensiones del brazo. Pero el libro es otra cosa:
el libro es una extensión de la memoria y la imaginación.*

Jorge Luis Borges

I.

Hablar de libros, de libros como imágenes y con imágenes que se colman de textos, de textos que en muchos casos devienen en signos que exigen al lector una serie de conocimientos a los cuales solo pueden acceder a través de la formación académica.

Ésas son las relaciones que se establecen con los libros enunciados como textos de “divulgación de la ciencia”; pareciera que la de por sí tensa relación entre el libro y el lector se hiciera aún más tensa, casi rota, cuando referimos a los conocimientos que elabora la ciencia: “libros caros para personas muy estudiadas”, libros que pocos entienden”, “libros destinados a las bodegas” o “libros impenetrables” son algunas de las frases que se escuchan cuando nos referimos a este universo bibliográfico. Justo en el Palacio de la Escuela de Medicina, espacio de difusión y divulgación de la ciencia médica, el equipo encontró una escisión, una contradicción discursiva. ¿Por qué seguir la tradición de lo impuesto en los espacios museales? ¿Cómo revertir esta contradicción interna? ¿Cómo comenzar a experimentar en los procesos de difusión y divulgación? ¿De qué modo atraer a los públicos a un lenguaje que por encriptado se les ha arrebatado? Las respuestas las seguimos buscando y una de ellas fue el libro *A Capite Ad Calcem*, el cual nos convoca en este texto.

A Capite Ad Calcem fue concebido cuando el proyecto del museo se cuestionó. ¿Museos para qué? Era la pregunta que diversos espacios realizaban sobre sus proyectos; en su lugar, en el Palacio de la Escuela de Medicina llevamos la pregunta a otro lugar, un tanto porque cuestionar el para qué de los museos resultaba ser una pregunta amplia y

tramposa, ya que evidencia que los museos existen en tanto necesidad de conservación, de historicidad y de narratividad. Los museos son poder, legitimidad, tensión y reelaboración discursiva y existen y existirán en tanto el orden estructuralista sea el medio ordenador. De ahí que la pregunta que nos hicimos fue ¿Cómo hacer y desdoblarse el museo en un museo mutable? ¿Cómo construir estrategias, incorporar narrativas, aceptar transformaciones ontológicas, intelectuales y experimentales? ¿cómo pensar desde el público?

Si bien es cierto que el camino que varios museos seleccionan para estos procesos de innovación es el espacio expositivo, en el caso del Museo de la Medicina Mexicana reconocimos las limitaciones que representa ser espacio contenedor de objetos, que por razones enciclopédicas, se deben de suscribir a la lógica narrativa e histórica, aunado a que el museo se integra a un conjunto de museos universitarios que tienen que ser consecuentes con el seguimiento de un proceso curricular ideal. De ahí que una de las estrategias para desdoblarnos como museo fue la gestión de exposiciones de arte contemporáneo que negocian con la ciencia médica. Aunque esta línea se robustece día a día, el espectador que llega al museo en ocasiones busca otras experiencias y la experiencia estética que en el espacio se desata, obedece a una lógica diferente a la experiencia del objeto artístico. De ahí que una nueva línea se abrió a nuestro quehacer: la edición de libros. El libro se nos devolvió a los ojos como el espacio narrativo polisémico por antonomasia. En la disciplina médica, el libro ha sido en gran medida el espacio de quiebre, el objeto que ha dislocado las narrativas y en consecuencia quisimos voltear a experimentar con este soporte.

II.

Como punto de partida, tomamos el ejercicio que se hizo en un emblemático tratado impreso hace casi quinientos años. De acuerdo a la usanza de la época, el frontispicio coincide con la temática del libro y presenta un escenario abarrotado donde se realiza una disección. La acción se lleva a cabo en un anfiteatro, representado como si fuese un templo. Este espacio, único para el aprendizaje de la anatomía, ostenta siete columnas de gran escala rematadas con capiteles corintios, los más festivos dentro de los órdenes clásicos. Las columnas sostienen una trabe sobre la que descansa un friso dividido en triglifos y metopas, decoración que sólo aparece en el orden dórico. Por lo tanto, podemos suponer una licencia artística por parte del artista con el fin de alternar los mascarones de un buey, símbolo del Palazzo Bo, lugar que ocupaba la Escuela de Medicina en Padua, y un león, en representación de la Serenísima República de Venecia.

En el extremo superior del grabado, aparece el escudo de armas de la familia Vesalio, conformado por tres zarigüeyas rampantes. Éste es sostenido por dos figuras de niños regordetes que, a su vez, se recargan sobre una cartela ricamente decorada que lleva el título del libro, *De humani corporis fabrica*.

Rodeado de una vasta multitud conformada por discípulos, colegas, miembros de la iglesia y de la nobleza, y uno que otro curioso, se encuentra el cadáver de una mujer. El profesor, a diferencia de otras representaciones similares, en donde el maestro se encuentra dictando la lección desde una cátedra y con la ayuda de un bastón, se ubica junto al cuerpo diseccionado. En la mano derecha lleva un instrumento y con la otra adopta un ademán que simula estar explicando aquello que el cuerpo expuesto devela. Sobre el cadáver femenino,



Andreae Vesalii Bruxellensis, scholae medicorum Patauinae professoris, *De Humani corporis fabrica*. Libri septem, 1543.

emerge soberana la alegoría de la muerte, manifestando que en la anatomía el misterio de la vida se descubre a través de la muerte.

De humani corporis fábrica, obra del anatomista flamenco Andreas Vesalio se convirtió en el libro más innovador del siglo XVI al incluir en su tratado láminas explicativas basadas en la experiencia directa con el cadáver.

La historia establece que la obra de Vesalio desmoronó la tradición galénica que había perdurado por más de mil años y planteó las bases de la anatomía moderna. En realidad, la obra de Vesalio no rompió con Galeno, sino con las autoridades de su época. Se enfrentó a sus maestros y a las instituciones a partir de la metodología del propio Galeno, como lo aclara el anatomista flamenco:

Galeno se corrige a menudo; rectifica, a la luz de la experiencia, errores cometidos en un libro anterior, y expone así a poca distancia, teorías contradictorias. Vesalio procedió de la misma manera que Galeno, corrigió los errores que detectó en el legado galénico a través de la experiencia con el cadáver: “quien quiera contemplar las obras de la naturaleza no debe fiarse de los libros anatómicos, sino remitirse a sus propios ojos (Galeno 1854, 174).

Vesalio incluyó en su obra la mirada del anatomista a través de sus magníficas láminas y así la imagen como medio didáctico en la enseñanza médica se convirtió en una herramienta sustantiva para la formación teórica.

En la denominada “era de las anatomías” la verdad no se hallaba en la palabra escrita, la verdad yacía en la carne y se accedía a ella por medio de la vista. Las láminas de Vesalio no debían de ser tomadas como fin último, eran producto de la experiencia, de la manipulación de la carne y servían

como un medio para adquirir la teoría que forzosamente aspiraba a la práctica.

Las láminas de *Humani corporis fabrica* también dejaron claro el vínculo tan estrecho que el arte y la medicina mantenían desde el principio del Renacimiento. Vesalio se apoyó en la destreza y sensibilidad de Stephan von Calcar, discípulo de Tiziano, virtuoso pintor veneciano. Si bien las ilustraciones gozan de una gran precisión descriptiva, también manifiestan una búsqueda estética.

La figura humana domina la composición de las láminas. Se tratan de cuerpos descarnados pero en posiciones que transmiten armonía y proporción. Las posturas de las figuras nos recuerdan a las esculturas clásicas, se encuentran en lo que llamamos *contrapposto*, término italiano para denominar una manera de ilustrar al cuerpo donde predomina el movimiento armónico por medio de la representación de una pierna en tensión y la otra en relajación. Así, las anatomías desolladas de Vesalio dominan el paisaje construido a partir de una línea del horizonte bajo para que predomine el cielo como fondo de las poderosas anatomías.

Si bien las imágenes están tratadas con decoro e idealización, nos relatan una historia cargada de violencia y hedor. La espera de la entrega de los cuerpos, la disputa por su posesión, la descomposición que acechaba y acompañaba los tiempos de la disección se convirtieron en características permanentes en la era de las disecciones (Mandressi 2012). Desde entonces, la anatomía está marcada por el cuerpo muerto y su origen es violento. Así lo muestra la séptima tabla dedicada a los músculos; en ella se observa una figura masculina que cuelga de una soga y expone de manera brutal su anatomía descarnada. Se trata del cuerpo de un criminal ejecutado públicamente y sometido a una doble condena,

la de saber que tras la muerte su cuerpo sería entregado a la ciencia, que se encargaría de exhibirlo públicamente para después ser desmembrado y con ello, según las creencias populares, negarle rotundamente la posibilidad de salvar el alma.

Si bien estas imágenes están impregnadas de un aire renacentista, también plantearon una nueva manera de ver el cuerpo. El cuerpo corrupto y descarnado era desacralizado y convertido en materia de estudio. Paulatinamente, las figuras anatómicas dejaron de ser representadas en actitudes animadas. El cuerpo comenzó a tratarse como un mapa (anatomía topográfica) o un territorio accidentado en donde habita la enfermedad (anatomía patológica o morbosa).

La gran aportación de *Humani corporis fabrica* descansa en el poder de la imagen como medio de constatación. Además, es un claro referente para todo aquel interesado en el punto de intersección entre arte y ciencia. Este vínculo parece indisoluble y, como prueba de ello, tan solo hay que repasar ambas historias para percatarse que difícilmente una podría definirse sin la otra. Esta tradición la reconocemos desde el Palacio de la Escuela de Medicina, cuya vastísima colección de instrumental quirúrgico, aparatos médicos y especímenes humanos están dispuestos a nuevas interpretaciones, nuevas narrativas. Un medio idóneo para la interpretación libre de nuestras colecciones es la publicación de libros. Si bien la colección ya está dispuesta en salas cuyo espacio y contenido determinan el significado de cada una de las piezas, mediante la publicación del libro se tiene la oportunidad de liberar los objetos de su contexto y con eso abordarlo desde distintas miradas o disciplinas.

III.

Esta colección se ha configurado a partir del accidente, de la causalidad. En la mayoría de los casos, los objetos que se resguardan ahí solo pasan por un filtro: comprenderse dentro del universo de la ciencia médica. El ejercicio curatorial que ahí se hace no es a partir de continuar historicidades o resarcir las ausencias de la colección; el ejercicio curatorial se basa en narrar, construir, deconstruir y subjetivizar la historia de la ciencia médica en este país y sin duda este es un gran atrevimiento, algunos dirían osadía, no solo por no prestar atención excesiva a la construcción de conocimientos positivistas, estructurados, enciclopédicos y monográficos, sino principalmente, por partir del objeto como potencia de narratividad, como lugar para dislocar la lógica y la experiencia del espectador como el centro de la construcción textual.

Es por ello que los conceptos eje en la experiencia del espectador al interior de este espacio son el texto, la textualidad y la intertextualidad (Lara Rallo 2007) o, dicho en otras palabras, la imagen, la narrativa y el lugar en los que se coloca esa imagen y la lectura que el espectador hace de ella. Así, y a partir de los procesos reflexivos en los que se intenta proyectar un qué y para qué del museo, es que las “imágenes-texto” se han convertido en el centro de reflexión e inflexión narrativa.

Son “imágenes-texto” porque no distinguen las fronteras que la cartografía de la lógica les ha impuesto porque en ellas coexisten y se negocian las dimensiones simbólicas y representacionales, “imágenes-texto” porque el acceso es pautado por la experiencia, el conocimiento o desconocimiento del observador e “imágenes-texto” porque no exigen

un posicionamiento *a priori* ni *a posteriori* al público, solo sugiere tomar lugar de su propia configuración corporal.

De este modo y haciendo eco de lo que promueve este espacio, fue que un día de hace algunos años se acercó el fotógrafo Michel Zabé con una inquietante propuesta: hacer un libro con las fotografías que había tomado a lo largo de los años sobre la colección. Fue inquietante porque, en general y tal y como lo dijo Peter Burke (2005), las imágenes en el dominio de los historiadores, de los hacedores de libros, se han utilizado como ilustraciones de las narraciones que cuentan pequeñas o grandes historias; a la imagen se le ha restado su condición histórica por considerarse una imagen menor en tanto reproducción; se ha considerado menos elaborada, menos intelectual. De hecho, me atrevo a decir que incluso en algunos libros cuyo centro es la imagen, el sentido preponderante de la herencia escritural dota de mayor importancia al escrito sobre el objeto visual. Esta desafortunada relación, nunca resuelta, nunca satisfactoria, era lo que dejaba sobre la mesa Michel Zabé, quien forjó su carrera en la fotografía de registro. Zabé participó en más de un centenar de libros acreedores a reconocimientos nacionales e internacionales. Fue el fotógrafo al cual recurrieron tanto los museos de obras barrocas, como las galerías de arte contemporáneo.

Su propuesta también fue inquietante porque la totalidad de su repertorio de fotografías era en blanco y negro, algo que sin duda rompía con la lógica de la fotografía de registro, toda vez que ésta se proyecta como “lo más cercano a la realidad”, “registro fiel” o “copia idéntica”. En su lugar, se presentaba un obsesivo repertorio de imágenes en gamas de grises, las cuales destacaban los volúmenes, los contornos y el dramatismo de la colección.

Otro reto fue que el repertorio era un universo de más de mil imágenes; de ahí parte del por qué del título de esta intervención, el vértigo de las imágenes. Entrar en ellas fue enfrentarnos a un repositorio que nos revelaba imágenes en las imágenes que antes habíamos visto pero no observado, fue perder el equilibrio y un poco la razón, porque de pronto el cómo seleccionar un cráneo de entre doscientos cincuenta, se convirtió en un reto que nos obligó a pensar desde distintos lugares la misma imagen, que nunca era la misma. De repente, la metáfora foucaultiana (Ortiz Casillas 2017) de ponerse los lentes de lo que se quiere ver, tomó su sentido literal.

¿Cómo aglutinar esto, cómo presentarlo, cómo problematizarlo? La primera solución fue pensar en estructurar por medio de capítulos que realizaran las grandes mentes de la medicina; no obstante, esa idea fue desechada pronto. La mirada crítico-estética era lo que demandaban esas imágenes para pensar el libro a partir de la imagen. Tal y como lo propuso Aby Warburg (Warburg *et al.* 2010), las imágenes tomaron posición y el libro se pensó entonces como un umbral. Es decir, el libro como el espacio de diálogo entre el adentro y el afuera, el adentro como la intertextualidad irrepetible y el afuera como las textualidades sugeridas. El libro como el espacio entre lo factual y lo ficcionalizado; es decir, entre la evidencia y su construcción. El libro como el puente de lo temporal-espacial, ya que en él se deposita el síntoma de la época y se transfieren los de otros tiempos.

Se escucha como un ejercicio sencillo, pero sin duda ceder ante lo atractivo y liberador del orden, arriesgarse contra el confort de la estructura y rebasar el margen de lo permitido, no lo es. En principio porque la noción del libro contiene en su haber una serie de expectativas como el cumplimiento de la estructura del género que se impone,

la constatación argumentativa del texto escrito y, por supuesto, la experiencia liberadora, edificante y de refundación que ostenta el “aura” de la imagen del libro. Esto nos recuerda un poco al concepto que desarrolló tan elocuentemente Walter Benjamin (2015), “lo aurático” del arte, de la expresión sensible. Pero cuando Benjamin refirió a la reproductibilidad técnica, a la desacralización del objeto, a la pérdida de lo aurático, no tocó la imagen del libro. ¿Por qué Benjamin evidenció la relación performática del lector con el objeto libro? Creo tener algunas posibles respuestas: la primera y más cercana es la impronta del libro en la formación judaica. No podemos evidenciar la historia del autor; posiblemente en aquellos años el libro seguía siendo un producto de acceso limitado, más limitado aún que la obra pictórica y que el teatro, dado que el libro requiere de un saber y una habilidad, el saber de la lectura y la habilidad de la comprensión. Es por ello que el célebre filósofo no pudo cuestionar el libro y su sentido de reproducción, sin el cual no sería libro, solo serían hojas de papel únicas, casi como una obra de arte.

Así, el libro impone, es la representación de un poder que a su vez domina un saber y al cual no todos pueden penetrar y que, por contradictorio que parezca, es un saber universal. Ahora bien, qué decir del mundo de la medicina, en el cual el metalenguaje se encripta incluso para los doctos en el tema. Escuchar un parte médico se convierte en un laberinto barroco, del cual con suerte podremos entresacar algunas palabras y a partir de ellas armar el rompecabezas. En medio de una conversación con un médico sobre la relación que los profesionales de la Medicina tienen con la producción de libros, éste sostuvo: “cada palabra la verifico, no puedo darme la libertad de escribir desde mi ronco pecho”. Este proceso de verificación solo me hizo comprobar la

traducción que se autoimpone la escritura médica.

Tal y como lo señaló Jorge Torres en *A Capite Ad Calcem*, encontramos arrosos en los cuales el lector/observador se incorpora inmediatamente. El libro se puede leer de atrás para adelante, del centro al final, se puede optar por no leer el texto y solo ver imágenes, etcétera. El libro es un umbral y justamente en ese espacio intersticial es que las lecturas que se hacen de él son el fin de lo que se busca detonar.

Esta idea me hace pensar en lo poco que se dice en torno a la recepción de libros bellamente ilustrados, con pesadas pastas y gruesos papeles, así como *A Capite Ad Calcem*. Pareciera nuevamente que la supremacía del libro le imposibilitara la comprensión de su impacto. La supremacía del libro es, cuando menos, irrefutable en muchas esferas; por ejemplo, en el caso del cine, es extraño escuchar que una película “supere” al libro, o en el caso de los libros de Historia, es imposible traducirlo en visualidad. El libro en sí contiene la parte y el todo. Ése es el espacio que buscamos revertir.

¿Qué sucede si el libro se nos escapa? Yo decía derrame; Nuria Galland, la mayor defensora del proyecto, decía: el objetivo del libro. Y pronto el libro se nos escapó, se derramó o cumplió su objetivo. Un grupo de jóvenes productores abrazaron el proyecto para realizar la experiencia multimedia *A Capite Ad Calcem*. De pronto las fotografías se animaban, se desvanecían, aparecían y se fragmentaban, pero más sorprendente aún fue la aparición de una imagen/libro/imagen, una triple operación semiótica que se orquestó sin que siquiera lo pudiéramos intuir. Si he de ser honesta, en algún momento sentí un enorme deseo por redireccionar ese proceso; no obstante, sabía que eso era lo que se buscaba, que se activaran lecturas, que lo polisémico y lo polivocálico tomaran lugar en el museo, en el espacio en

el cual se han conservado los pasados casi impolutos, casi perfectos, casi incuestionables, siempre corregibles. El libro había sido el motivo, la fotografía había sido el catalizador, el texto la posibilidad; dejó de ser uno más en los anaqueles o sobre las mesas de las salas y aconteció, así como aconteció *De Humani Corporis Fabrica*. El experimento que da el protagonismo a las imágenes, las lleva a la arena, al espacio de la lucha y el texto se desborda en posibilidad.

Esto me permite reflexionar a modo de conclusión con base en una pregunta más personal que académica: cuando hacemos un libro, ¿para qué lo hacemos? ¿Como un proceso narcisista de reificación de nuestros saberes, como un lugar para depositar las memorias que deseamos resguardar, como un ejercicio necesario en la práctica académica?. En este caso, *A Capite Ad Calcem* lo hicimos porque era nuestro recurso para mantenernos unidos en el proceso de las pérdidas que nos imponía la vida: un sismo nos hacía perder el techo a dos del equipo, otros perdíamos la vida familiar como la habíamos pensado, pero todos, sin saberlo perdíamos a Michel, quien en el proceso del libro atravesaba silente su propia enfermedad, un cáncer violento. De ahí que las imágenes cambiaron vertiginosamente incluso en últimas fechas, ya que él, nuestro fotógrafo y amigo nos enseñaba sin enunciar cómo vivía la enfermedad cada día, cómo transitaba del reino de los sanos a los enfermos y cómo todo su dolor, desesperación, ímpetus, desolaciones y nuevos ímpetus, los vivía de la cabeza a los pies.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter y Alicia Entel. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot, 2015.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Galeno, *De l'utilité des parties du corps*, II.3, en: Charles Daremberg (ed.). *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, t. I. París: Baillières, 1854.
- Lara Rallo, Carmen. *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.
- Mandressi, Rafael. *La mirada del anatomista: disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México: Universidad Iberoamericana, 2012.
- Ortiz Casillas, Samantha O. "Gubernamentalidad y política pública: estudio alternativo del programa Prospera", *Revista Mexicana de Sociología*, vol.79, núm. 3 (2017: 543-570). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01882503201700030054&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0188-2503.
- Warburg, Aby; Martin Warnke, Claudia Brink y Fernando Checa Cremades. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.