

**De los teatros anatómicos a ‘Oh! Uomo’, de  
Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una  
arqueología de la mirada médica del cuerpo**

**Paula Arantzazu Ruiz**

**Tesis doctoral UPF / 2016**

**Director de la tesis: Iván Pintor Iranzo**

**Departamento de Comunicación Social UPF**



**Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona***







## Agradecimientos

A pesar de que una tesis doctoral es un trabajo individual, a veces sobre una obsesión personal que en ocasiones parece difícil compartir con el resto del mundo, por los diversos trayectos de una investigación se cruzan instituciones y personas que con sus ánimos y su apoyo hacen que el no siempre agradable proceso de ordenar, sintetizar y dar forma a las ideas, es decir, materializar el conocimiento adquirido, sea más fácil.

Querría en estas líneas primero agradecer a todo el personal bibliotecario que en estos cuatro años de investigación me ha ayudado a encontrar libros, dar con autores y acceder a material y documentación. Al personal de la biblioteca Tomás Navarro de Madrid, perteneciente al Centro de Humanidades y Ciencias Sociales del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y al de la Institució Milà i Fontanals, de Barcelona, también vinculada al CSIC; al personal de las bibliotecas de Medicina, Bellas Artes, Historia y Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (UCM); al personal de la biblioteca Renzo Renzi de la Cineteca de Bolonia y al de la Bibliomediateca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema de Turín; al de la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), Turín, y al del Archivio Storico della Città di Torino. También al personal de la biblioteca de la Cinémàtheque Française; al de la Wellcome Library de Londres; así como al de las bibliotecas de Humanidades, por una parte, y Comunicación, por la otra, de la Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Parte de este proceso investigador ha ido viendo la luz también de manera fragmentaria, materializado en aportaciones en congresos y otros canales académicos. Primero, en el artículo *Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en Ob! Uomo!*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, publicado en el número 21 de la revista *L'Atalante* (enero-junio 2016). También en forma de comunicación bajo el título *Suturas de la historia: reconstrucciones del cuerpo y de la memoria en Ob! Uomo!*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi en el *IV Congreso Internacional de Historia y Cine: Memoria histórica y cine documental*, organizado por el Centro de Investigaciones Film-Historia de la Universitat de Barcelona (UB) y celebrado los días 3, 4 y 5 de septiembre de 2014; y de nuevo en

forma de comunicación bajo el título *From Anatomical Theatres to Oh! Uomo, by Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi: An Archaeology of the Medical Gaze* en el congreso *Bodifications. Mapping the Body in Media Cultura - XIII MAGIS Film Studies Spring School*, organizado por la Università degli Studi di Udine y celebrado entre los 9 y 15 de marzo de 2016 en Gorizia, Italia. La comunicación *Reassembling the Scientific Atlas: Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi Criticism of the Positivist Scientific Imagery* se presentará el próximo 26 de octubre de 2016 en el congreso *Politics and critical uses of archive images. The work of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, organizado por la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) y el Centre Pompidou, París. Gracias, así pues, a las instituciones y organizadores responsables de estos congresos así como al comité científico y de edición de *L'Atalante* por confiar en mis aportaciones científicas, derivadas todas de mi investigación doctoral.

Querría, en este sentido, agradecer también al Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra por las ayudas COFRE para facilitar las diversas actividades de formación que he realizado durante el curso de doctorado, así como al personal de secretaría académica por la paciencia que han mostrado siempre conmigo. Del mismo modo, quiero aprovechar estas líneas para acordarme de los compañeros del departamento y del Grup CINEMA de la UPF, siempre amables y dispuestos a ofrecer puntos de vista, opiniones y consejos acerca de mi investigación. Resta decir que sus palabras han sido tomadas en cuenta. También a los compañeros del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la UPF, Adrián y Cloe, que vieron nacer, crecer y desarrollar esta investigación. Cloe, además, la ha seguido de cerca como compañera de curso doctoral, interlocutora, confidente y amiga. A los compañeros de los diversos medios donde colaboro como crítica y periodista, por la paciencia, el interés y los ánimos. A mi tutor, Iván Pintor Iranzo, por creer en mí y motivarme incluso cuando el tiempo jugaba en mi contra. A mi padre, a mi familia, a mi amigo Chorche, por tener siempre la puerta abierta, a mi amiga y “hermana” Susana, y a Rubén, que ha estado junto a mí en los mejores y en los peores momentos. Con todo lo que eso significa.

Por último, me gustaría también citar en estas líneas a Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi por la generosidad que han mostrado en los breves encuentros que hemos tenido. Como anhelo íntimo que me ha acompañado en el proceso

investigador, confío que este trabajo ayude a conocer o al menos a despertar la curiosidad de nuevos espectadores e investigadores sobre la obra de los cineastas y poder devolver de este modo a la pareja de artistas todo lo que su cine me ha proporcionado en estos años de estudio.



## **Resumen:**

La conciencia moderna del cuerpo y su lugar en el mundo se deben a un número de procesos epistemológicos que tuvieron lugar a lo largo de los primeros años del Renacimiento gracias, en buena parte, a la intersección de la medicina, el desarrollo tecnológico y las artes. La práctica de la anatomía en los teatros anatómicos ayudó a modelar una imagen del cuerpo humano y desarrollar un régimen visual del cuerpo cimentado en el conocimiento empírico a través de los sentidos y recopilado en los atlas y tratados anatómicos, el más conocido el *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), de Andrés Vesalio. Con la irrupción de las tecnologías de reproducción mecánica de imágenes a mediados del siglo XIX, fotografía e imagen en movimiento, nace otro régimen de visualidad que, mediado por el aparato, redefinirá el cuerpo humano y sus imágenes, especialmente en el campo de la neurología, retomando ciertos códigos de representación que ya encontramos en las tempranas ilustraciones anatómicas del cuerpo humano. Atlas y compilaciones de cine quirúrgico y neurológico como *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro, ayudarán a los científicos a codificar mediante las imágenes en movimiento desórdenes nerviosos y otras patologías, pero los relatos que construyen esos filmes son también narraciones de cuerpos sometidos a un dispositivo médico-científico en ocasiones violento, tal y como exponen los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en su película *Oh! Uomo* (2004), cierre de su trilogía dedicada a la Primera Guerra Mundial en la que recuperan el archivo del cine médico filmado tras el fin de la contienda.

**Palabras clave:** cine médico, cine neurológico, *La neuropatología*, Camillo Negro, Primera Guerra Mundial, Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Oh! Uomo*

## **Abstract:**

Modern consciousness of the body and its place in the world are due to a number of epistemological processes that took place during the early years of the Renaissance thanks, largely, to the intersection of medicine, technological development and the arts. The practice of the anatomy in the anatomical theaters helped to shape an image of the human body and to develop at the same time a visual system of the body grounded in empirical knowledge through the senses, and compiled in the anatomical atlas. Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica libri septem* is recognised as the most influential above all. With the advent of the technologies of mechanical reproduction of images during the mid-nineteenth century, photography and the moving image, another regime of visuality mediated by the apparatus was born; a system that will redefine the human body and its images, especially in the field of the neurosciences, but also based on certain codes of representation that could be find in the early anatomical illustrations of the human body. Atlas and compilations of surgical and neurological films such as *La neuropatología* (1908), by Camillo Negro, will help scientists to encode and decode nervous disorders and other pathologies of human movement by looking at the moving image, but the stories that these films tell are also stories of bodies subjected to a violent apparatus, as the Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi expose in their film *Oh! Uomo* (2004), the closing film of their so-called trilogy of the First World War, in which the couple retrieved the archive of the medical film of that war.

**Keywords:** medical film, neurological film, *La neuropatología*, Camillo Negro, First World War, Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Oh! Uomo*





## Índice

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. Introducción.....</b>  | <b>15</b>  |
| 1.1 Preámbulo .....  | 15         |
| 1.2. Objetivos de la investigación.....  | 22         |
| 1.2 Marco teórico.....   | 25         |
| 1.3 Marco metodológico.....  | 42         |
| <b>2. Disección y catálogos: retóricas visuales médicas del cuerpo.....</b>              | <b>47</b>  |
| 2.1 El mito de la objetividad en el reflejo de unas pupilas.....                         | 47         |
| 2.2 La ceremonia de la disección.....  | 53         |
| 2.2.1 Cuerpo y técnica: el hombre de Vitruvio en el teatro anatómico.....                | 62         |
| 2.2.2 El despliegue del cuerpo en los atlas anatómicos.....                              | 78         |
| 2.2.2.1 Hojas volantes y anatomías desmontables.....                                     | 87         |
| 2.3 La imagen del cuerpo hacia la época de su reproductibilidad técnica.....             | 92         |
| 2.3.1 De las máquinas de visión a las máquinas de histeria.....                          | 103        |
| 2.3.2 ‘La neuropatología’, de Camillo Negro.....   | 119        |
| 2.3.2.1 La neuropatología en tiempos de guerra.....                                      | 128        |
| <b>3. Los cuerpos heridos en la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi.....</b> | <b>137</b> |
| 3.1 Catálogos.....   | 137        |
| 3.2 Archivo, tecnología y cuerpo: la cámara analítica.....                               | 144        |
| 3.3 El cine científico en el corpus de Gianikian y Ricci Lucchi.....                     | 155        |
| 3.3.1 ‘Oh! Uomo’: fragmentación y cuerpo reconstruido.....                               | 164        |
| <b>4. Conclusiones finales.....</b>  | <b>179</b> |
| <b>5. Bibliografía.....</b>  | <b>191</b> |
| <b>6. Filmografía.....</b>   | <b>207</b> |
| <b>7. Anexos.....</b>  | <b>209</b> |



## 1. Introducción

### 1.1 Preámbulo

Es una secuencia de apenas tres planos, pero tal vez una de las más impactantes<sup>1</sup> de *Ob! Uomo* (2004), la película con la que Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi concluyen su llamada trilogía de la guerra, conformada por *Prigionieri della guerra* (1995) y *Su tutte le vette è pace* (1998) y dedicada a la Primera Guerra Mundial. En esos tres planos y en poco más de minuto y medio de duración, los cineastas enseñan cómo a un hombre se le extrae uno de sus ojos para insertársele una prótesis: vemos cómo se sujeta el ojo del paciente con un aparato para mantener sus párpados inmóviles, cómo se le inyecta un líquido en diversos puntos de la esfera ocular, cómo mediante pinzas y bisturí se secciona el globo y cómo así se consigue, poco a poco, extraer el órgano. Se trata de un metraje que filma una operación oftalmológica que Gianikian y Ricci Lucchi recuperaron de archivos de cine médico filmado durante y después de la Gran Guerra y que en *Ob! Uomo* está situado en el tramo central de la película, re-filmado, remontado y coloreado por los autores, mediante su habitual *cámara analítica*, máquina de filmación y montaje así como método de trabajo con el archivo fílmico característico de los cineastas; una manipulación de la imagen que, sin embargo, parece no querer esquivar la crudeza del material original. Para el investigador Robert Lumley, autor de una de la últimas

---

<sup>1</sup> En buena parte de los textos críticos consultados para evaluar la recepción de la película de Gianikian y Ricci Lucchi, se hace hincapié en esta secuencia. A continuación citamos algunos de los más relevantes: “En Cannes, la película recibió una ovación más calurosa que algunos de los “valores seguros”. Sin embargo, durante la proyección, varios asientos crujían durante la secuencia que muestra la operación de inserción de un ojo de vidrio. Los Gianikian, sin embargo, no son enciclopedistas de lo deforme. Lo que se ve mientras transcurre la dolorosa intervención quirúrgica es la hipocresía de la sustitución de lo humano que ha sido destrozado por el hierro, y que busca la ilusión de ser reconstruido por el hierro”, contaba Charlotte Garson en su crónica para *Cahiers du Cinéma* sobre la presentación del filme en el Festival de Cannes de 2004 (GARSON, 2004); “Se vaciaron las primeras filas del público de la Quincena, sesgadas por una bala de cañón mortal de un ojo operado cortado en trozos hasta que la órbita vacía acoge el vidrio”, escribió por su parte el crítico Enrico Ghezzi en *L'Unità* sobre la recepción en Cannes de la película (GHEZZI, 2004); “Ojos extraídos mediante cirugía, orejas reparadas, mandíbulas recolocadas”, apuntaba el crítico J. Hoberman en su texto *Atrocity of Exhibition* para el semanal *Village Voice* (Hoberman, 2005); “Pinzas que hurgan en el ojo de un combatiente herido, desgarran la cornea y el globo ocular, lo vacían. El hueco lo ocupará un ojo de cristal” detallaba Fran Benavente en su artículo *Arqueología de la visión*, para el suplemento especial dedicado al 9º Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria de la revista *Cahiers du Cinéma España* (BENAVENTE, 2008); “El breve retazo final esperanzador -ese enfermo que se levanta, que se recupera como lo hacen sus imágenes fantasmales- no esconde la aspereza de otra escena de este mismo trabajo que, pese a su planificación quirúrgica, remite visualmente a *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971) y a esa fascinación/repulsión por la violencia y por un progreso científico que deja mella física y psicológicamente.”, señalaba Carles Matamoros en su artículo *En busca de la imagen justa* para la revista digital *Transit* (MATAMOROS, 2009).

obras monográficas dedicadas a la pareja de artistas, esa escena de la intervención quirúrgica del ojo no sólo es central en el largometraje porque se encuentra ubicada en mitad del relato, sino por otros motivos: “El filme original de tipo formativo se ha transformado por completo mediante la impresora óptica. El ojo se ha situado ahora en el centro de la escena mediante un primer plano. Un filme sobre cirugía se ha convertido en la escena definitiva de un largometraje sobre mirar (y no mirar), de un filme que pivota alrededor de la relación del ojo y el cuerpo (LUMLEY, 2011: 91)”. Dicen Gianikian y Ricci Lucchi sobre *Ob! Uomo*: “Revisamos estos cuerpos, que viven en el movimiento cinematográfico, marcados por la guerra. Los cuerpos y los rostros de hombres y de niños registrados en los archivos documentales. Deconstrucción y reconstrucción del cuerpo humano. El hombre como una máquina que se monta y se remonta, herido por el hierro y el fuego. Reconstruido con metal, madera, cuero, vidrio, porcelana. Las imágenes están a nuestra disposición para ser tocadas por los ojos, el corazón, la razón. Las imágenes regresan por nosotros desde las profundidades oscuras del pasado. Ellas nos sirven para revivir el presente. ¿Cómo olvidar? ¿No hemos aprendido nada? (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 132-133)”.

Las imágenes están a nuestra disposición, afirman los cineastas con respecto a ese metraje que muestra los cuerpos de los soldados heridos siendo reconstruidos mediante procesos médicos y técnicos en *Ob! Uomo*. Están ahí, en efecto, pero nos resulta difícil, por no decir violento, no sólo verlas sino también comprender su significado, los procesos que se activan al enfrentarnos a éstas y aprehender lo que verdaderamente se pone en juego cuando las observamos casi un siglo después de haber sido registradas. Mirar o no mirar un cuerpo, mirarlo herido, destrozado, desmembrado, mirar cómo es curado, cómo es reconstruido, cómo se desmonta y se vuelve a montar, cómo se nos abre y cómo se nos cierra a la mirada. Las imágenes están ahí, pero ¿qué vemos cuando miramos la imagen de un cuerpo abierto? Podríamos elucubrar sobre ese primer momento en que alguien consiguió mirar dentro del cuerpo y descubrió un nuevo mundo. A partir de esa primera mirada, ese instante cero del que no hay apenas rastros en nuestra cultura<sup>2</sup> más allá del gesto de

---

<sup>2</sup> Galeno de Pérgamo (129 d.C - 216/17 d.C.?), considerado el padre de la ciencia anatómica, no llegó a abrir jamás un cuerpo, ya que realizaba disecciones en animales, principalmente en los monos, pues en el Imperio Romano estaba prohibida la práctica de la disección en cuerpos humanos. Muchos historiadores apuntan que pudo descubrir el interior de un cuerpo humano al trabajar como médico

abrir un cuerpo con las manos para querer ver con los ojos, se han ido sucediendo dispositivos para mirar, observar y detenerse en aquello que esconden nuestras cavidades internas, para descubrir y mapear la geografía ignota de lo que supuestamente nos delimita como humanos. Es probable que no haya paisaje más profundo que el de la piel, parafraseando un evocador verso del poeta Paul Valéry (1871-1945), porque la frontera de nuestra epidermis oculta los secretos del cuerpo y traspasar ese límite puede, en efecto, ayudarnos a alcanzar el inescrutable conocimiento sobre nosotros mismos, parafraseando esta vez el célebre aforismo *Nosce te ipsum* que adornaba el templo dedicado a Apolo en Delfos, pese a que el gesto de romper, cortar o despellejar el órgano que nos cubre y protege no siempre es una operación de la que se pueda salir indemne. Más bien lo contrario. Primero porque al ser abierto, el cuerpo abandona su estatus corpóreo para transformarse en objeto de conocimiento, carne pasiva que poder operar y manipular, fragmentar, desollar y dejar sin órganos, perdiendo, a través de esos procedimientos médico-anatómicos y de manera irreversible toda resistencia epistemológica. Segundo, porque pese a que mirar un cuerpo abierto, su interior, suele implicar casi siempre mirar el interior del cuerpo del otro, es un gesto que nos devuelve el reflejo de nuestra propia interioridad: “La verdadera imposibilidad de mirar dentro de nuestros cuerpos es lo que hace irresistible la mirada sobre el interior de los otros cuerpos. Se nos deniega la experiencia directa de nosotros mismos, y así sólo podemos explorar a los otros con la esperanza (o el miedo) de que ese otro podría ser también nosotros (SAWDAY, 1996: 8)”.

El presente trabajo de investigación, titulado *De los teatros anatómicos a 'Oh! Uomo', de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una arqueología de la mirada médica*, tiene su origen en la inquietud ante un corte en un cuerpo humano: un ojo sesgado en primerísimo plano del que brotará, tras ese gesto violento, un torrente de imágenes. Es la secuencia más emblemática de *Un perro andaluz* (1929), película de Luis Buñuel (1900-1983) con ayuda en el guión de Salvador Dalí (1904-1989), y trabajo, podríamos afirmar, que capitanea un cierto cine que mira hacia adentro, que efectúa una mirada invertida, en la terminología de los surrealistas de André Breton (1896-1966), para ahondar en el abismo de lo interno. Ir en busca de las resonancias

---

en la escuela de gladiadores de su ciudad natal o incluso observando cadáveres abandonados, quizá de personas asesinadas.

plásticas de ese ojo reconstruido de la película *Ob! Uomo*, de Gianikian y Ricci Lucchi, en la imagen del ojo de Buñuel no es tarea complicada, máxime cuando ambos trabajos son películas que nos hablan de las implicaciones del acto de mirar, aunque el objeto, mejor dicho la cuestión sobre la que sendos cineastas quieren que se deposite nuestra mirada sea completamente opuesta: si Buñuel pretende que nos fijemos en el apabullante magma visual del inconsciente, Gianikian y Ricci Lucchi insisten en que veamos la violencia de los hechos hoy considerados Historia. Pero ese corte que protagoniza el clásico del cineasta de Calanda, esa imagen desgarradora que muestra el órgano de visión siendo sesgado, supuso en mi carrera académica investigadora, que arrancó hace casi siete años, un primer aliento que hoy me ha conducido a enfrentarme a las imágenes de Gianikian y Ricci Lucchi en un proceso que ha ido transformándose y acotándose a medida que avanzaba en la investigación. Ese ojo de Buñuel primero me condujo a un incipiente estadio en el que ahondé en la relación de cuerpo y corte como motivo cinematográfico. Así, esa ecuación me llevó a estudiar y delimitar una constelación de cineastas que modelan y reformulan una serie de constantes con lo siniestro y la belleza como denominador común, y cómo ese material en bruto constituye el punto de partida del acto creativo. En aquel trabajo de investigación titulado *Cuerpos abiertos, cineastas del corte. Una introducción al corte como dispositivo fílmico* y realizado al amparo del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos<sup>3</sup> se establecía, no sin cierta osadía, un mapa de afinidades estéticas entre un grupúsculo de artistas, pensadores y cineastas, algunos muy dispares entre sí –David Lynch, Maya Deren (1917-1961), Clemente Susini (1754-1814), Alfred Hitchcock (1899-1980), George Franju (1912-1987), Marina de Van, Jean-Luc Godard, Sandro Botticelli (1445-1510), Eugeni Trías (1942-2013), Georges Didi-Huberman–, con el objetivo de reflexionar en torno a la imagen del corte, en tanto que trazo simbólico que permitía detenerse en el estatus ambiguo de la imagen, marca ausente que hacía presente el no siempre apacible paisaje de lo real, o pensado asimismo como concepto y representación del intervalo, espacio asincrónico que propulsa el nacimiento de las imágenes. Con todas sus virtudes y todos sus tropiezos, esa investigación me impulsó a reflexionar sobre nuevas cuestiones que regresaban, no obstante, a la inquietud original: el primer corte en un cuerpo que se filmó en el cine, una primera imagen captada desde la

---

<sup>3</sup> Para ser justos con los hechos, la investigación presente tuvo su origen como trabajo de final de curso de la asignatura *Los motivos visuales en el cine*, del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo, impartida por el profesor Jordi Balló.

realidad y llamada a ser replicada en el celuloide. Para entonces ya me había enfrentado a *Ob! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, y ya había comenzado el rastreo de las imágenes cinematográficas médicas que acompañaron al nacimiento y establecimiento del cine en los albores del siglo XX. Ahondar en las condiciones de producción, difusión, su ontología y precedentes en la tradición iconográfica médica se convirtieron en el germen de la presente investigación doctoral.

*Ob! Uomo* conforma la última película de la trilogía que realizaron Gianikian y Ricci Lucchi entre los primeros años de la década de los 90 y 2004 con la Primera Guerra Mundial en el área del Trentino italiano, al sur del otrora Imperio Austrohúngaro, como eje temático. La trilogía arranca en el frente oriental de la antigua provincia de Galizia, hoy Ucrania, con *Prigionieri della guerra* y sus imágenes de deportaciones, la experiencia de las prisiones y las escalofriantes muertes en masa; seguida de *Su tutte le vette é pace*, una película que se fija en las operaciones militares en las cumbres alpinas italianas en la llamada *Guerra Bianca* a través de una propuesta plástica de colores virados y tintes de colores sobre las imágenes de archivo; y clausurada con este tercer trabajo que narra lo sucedido tras el fin de la contienda: el regreso a la patria y al hogar de los soldados, y las secuelas provocadas en los cuerpos de civiles y soldados tras cuatro años de crueles enfrentamientos entre los principales estados-nación europeos y sus zonas de influencia colonial. Es en el capítulo dedicado a *Il corpi dei soldati* de *Ob! Uomo* cuando Gianikian y Ricci Lucchi intervienen metraje de cine documental médico para detenerse en las imágenes de las neurosis de guerra y de las secuelas físicas (heridas, amputaciones, desmembramientos) que sufren los soldados retratados en ese material. Son imágenes ásperas y difíciles de ver que nos muestran cuerpos violentamente destrozados, fuera de sí mismos, que sufren desórdenes nerviosos o están mutilados; son imágenes de cuerpos, si no abiertos, al menos partidos y dislocados a causa de la agresiones sufridas en la guerra; cuerpos que, como se explica en *Ob! Uomo*, tras ser examinados en el ámbito médico serán reconstruidos para que vuelvan a adquirir aspecto de cuerpos *normales*, pese a que es bastante probable que ninguna de éstos lograra recuperar su estado previo a la destrucción que sufrieron a causa de la guerra.

¿De dónde proceden esas imágenes de los cuerpos heridos que recuperan Gianikian y Ricci Lucchi en *Ob! Uomo*, esas “expresiones silenciosas de rabia y vergüenza por verse obligados a posar para una cámara llamada «científica y médica» (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2004: 458)”? ¿Qué se pretendía encontrar en esas imágenes que exploraban cuerpos heridos cuando fueron originalmente filmadas, en mitad de la contienda o nada más acabar la Gran Guerra? ¿Cuál era su circulación y en qué tipo de auditorios se exhibían? ¿Responden esas imágenes a algún tipo de retórica visual concreta? Y, en caso afirmativo, ¿cuáles son los códigos que conforman la retórica visual del incipiente cine médico, esos elementos que quizá pueden ser identificados como puesta en escena? ¿Cuál es la visión que la mirada médica impone sobre esos cuerpos, en caso de que la hubiera, cuando los sitúa delante de la cámara para posar como objetos de estudio científico? No son pocos los interrogantes que aparecen tras el visionado de *Ob! Uomo* y que apelan a cuestiones nada baladíes sobre el uso de la imagen cinematográfica en el campo de la ciencia, a la imagen cinematográfica científica considerada como evidencia, al cinematógrafo como medio desde el cual investigar el cuerpo humano, a la existencia de una tradición iconográfica de tipo médico que el cinematógrafo podría haber incorporado una vez la cámara entrara en el quirófano, la clínica o en el asilo médico, y, en última instancia, a la relación que se establece entre cámara, cuerpo del paciente y deseo de conocimiento del médico que dirigiendo la filmación o está filmando al paciente.

Se trata de cuestiones, por otra parte, que han sido abordadas en numerosos trabajos previos que estudian la irrupción de la cámara en la clínica, tal vez el más conocido sea la investigación de George Didi-Huberman (2003) sobre los compendios *Iconographie de la Salpêtrière* (1876-1880) y *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918), compendio de imágenes fotográficas de pacientes de enfermedades neurológicas y de histeria dirigido por el neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893), director del Hospital de la Salpêtrière, con la ayuda de Paul Richer (1849-1933), Georges Gilles de la Tourette (1859-1904) y Albert Londe (1858-1917), director del servicio fotográfico del hospital parisino. Pero esos interrogantes que se preguntan sobre el tipo de relación que se establece entre la mirada del científico y el cuerpo que se observa pueden ser aplicados en términos similares a otros regímenes visuales sobre el cuerpo humano anteriores a la instauración de los métodos de reproducción mecánica de imágenes; regímenes que nacieron junto al ímpetu y la

necesidad de conocer profundamente el cuerpo humano, sus cavidades internas, el orden de su estructura, las tramas y conexiones que bajo la piel unen cada uno de sus órganos, y de plasmar la información recabada en posteriores atlas ilustrados. En definitiva, con el surgimiento de la anatomía, el conocimiento del interior del cuerpo humano basado en la práctica de la disección y en la observación directa mediante los sentidos de la vista y del tacto, nace asimismo un régimen visual del cuerpo producido por el ojo del anatomista, nos aventuramos a señalar como hipótesis en la investigación presente, y que será difundido en los principales centros de conocimiento europeos primero de manera más o menos ceremonial en las lecciones anatómicas públicas celebradas en los teatros anatómicos universitarios que brotaron en Europa entre los últimos años de la Edad Media y el florecimiento del Renacimiento, y más adelante a través de atlas anatómicos y hojas volantes anatómicas, con el desarrollo de la imprenta y las técnicas modernas de grabado. ¿Cuál es la conexión entre ambos regímenes visuales que fijan la imagen del cuerpo humano y cuáles son sus diferencias? ¿De qué manera el ojo del anatomista instaura una manera de ver y de construir un cuerpo humano y bajo qué condiciones el ojo del médico ayudado por la cámara recupera esos procedimientos a la hora de registrar el cuerpo? ¿Cuáles son los nexos que vinculan las estructuras de visión del cuerpo como los teatros anatómicos con dispositivos contemporáneos como el cinematógrafo? ¿Qué paradigmas visuales sobre el cuerpo humano emergieron, por una parte, con el auge de la ciencia anatómica, y por la otra, con las ciencias observacionales sobre el cuerpo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX? Decía Walter Benjamin (1892-1940) que “una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban generalmente cada una por su lado (BENJAMIN, 1973: 47)”, para luego recordar que la anterior situación histórica análoga tuvo lugar durante el Renacimiento, con el auge de la anatomía, la aritmética y sus aplicaciones en el arte. Aunque hoy sabemos que fotografía científica y artística no iban exactamente cada una por su lado, y que la era moderna también fue fecunda en producción de imágenes científicas del cuerpo, la cita del pensador funciona al menos como puntal poético desde el que iniciar este recorrido entre dos períodos extremadamente prolíficos tanto en materia de conocimiento como en regímenes visuales gracias a la convergencia entre ciencia y arte.

## 1.2 Objetivos de la investigación

*De los teatros anatómicos a 'Oh! Uomo', de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una arqueología de la mirada médica*, así pues, nace bajo un espíritu multidisciplinar. El primer objeto de análisis de la investigación lo conforma estudiar el vínculo de los regímenes visuales de la epistemología renacentista y de la epistemología del positivismo científico. Por ello, se indagará lo más profundamente posible en las tempranas representaciones del interior del cuerpo humano realizadas gracias a la práctica de la disección durante la era del Renacimiento mediante un análisis de las estructuras arquitectónicas y de visión de los teatros anatómicos y mediante un análisis de las ilustraciones de los atlas anatómicos: sus códigos, retórica, ordenación, hermenéutica. De la misma manera, se estudiarán los primeros experimentos de la imagen en movimiento (cronofotografía y cinematografía) durante el cambio del siglo XIX al siglo XX en relación a una cierta representación del cuerpo humano, concretamente en relación al cuerpo neurológico: su movimiento, rendimiento, sus formas externas, su puesta en escena. El examen de ambos regímenes visuales científicos sobre el cuerpo humano busca poner en cuestión cuándo y en qué circunstancias se conforma la mirada médica, siempre ligando esa mirada al uso de ciertas tecnologías que median entre el médico y el cuerpo del paciente observado. Así, primero se estudiará esa triangulación de la visualidad médica a través del ejemplo de los teatros anatómicos, dispositivo desde el cuál se escenificaba el “espectáculo” de la disección anatómica para que alumnos y otros congregados pudieran ver el interior de un cuerpo. Son construcciones que comienzan a edificarse de manera estable en la Italia septentrional bien entrado el siglo XV: el más antiguo y mejor conservado (con sus cimientos y material originales) se encuentra en la Universidad de Padua, en el interior del Palazzo Bo. Se construyó en 1594, un siglo después de que se publicara *Anatomicae, sive de historia corporis humani libri quinque* (1493), de Alejandro Benedetti (1450?-1512), el primer texto en el que se describe un teatro para disecciones, y cincuenta años más tarde de que Andrés Vesalio (1514-1564) publicara *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), el gran tratado que aunaba texto e ilustraciones sobre el cuerpo humano y que revolucionó el estudio de la anatomía<sup>4</sup>. Antes de Vesalio, la anatomía se estudiaba siempre

---

<sup>4</sup> A pesar de que se considera que Vesalio marca un punto de inflexión en la historia de la anatomía, en *El mito de Vesalio* (1994), el pionero médico anatomista Juan José Barcía Goyanes (1901-2003), antiguo decano y rector de la Universidad de Valencia, contradice esa máxima al revisar punto a punto

siguiendo los textos galénicos y no fue hasta la autorización del Papa Sixto IV (1471-1484), quien había practicado disecciones durante sus estudios en la Universidad de Bolonia y Padua, que la disección de cadáveres humanos, siempre condicionada al permiso de las autoridades eclesiásticas, finalmente confirmada por Clemente VII (1478-1534) en 1523, no comenzó a extenderse por Europa. En este sentido, aunque no se abandonaría el seguimiento de los textos canónicos en las sesiones de anatomía, la observación directa de los cadáveres comenzará a imponerse poco a poco como el método por el que estudiar y explicar el interior de un cuerpo. Así, el teatro anatómico y los manuales de ilustración anatómica que se derivarán tanto de las sesiones públicas como del estudio privado de la anatomía se convertirán en herramientas por las que se impondrá la vista como el camino más directo hacia el conocimiento del cuerpo.

Seguidamente, la investigación intentará profundizar en el análisis del nacimiento de las primeras películas de naturaleza médica, cuyo origen va casi parejo a la presentación pública del cinematógrafo de los Lumière en 1895. A pesar de que hoy vinculamos el nacimiento del cine con los experimentos científicos sobre el registro y la medición del movimiento humano realizados por pioneros de la cronofotografía como Eadweard Muybridge (1851-1904), Etienne Jules-Marey (1830-1904), Georges Demeny (1850-1917) y Albert Londe, no siempre ha existido un consenso sobre el origen del cinematógrafo en relación al desarrollo técnico-científico auspiciado por estos pioneros de la imagen en movimiento. Del mismo modo, y pese a el cada vez más numeroso corpus académico sobre el vínculo entre ciencia y cine, tampoco se conoce demasiado que el cirujano Eugène-Louis Doyen (1859-1916) realizó las primeras películas de temática quirúrgica apenas tres años después de que los hermanos Lumière presentaran su *cinematographe* en París en 1895. En el caso de los Muybridge y Marey, hay un vínculo directo entre sus experimentos que estudiaban y registraban el cuerpo en movimiento a través de la cronofotografía con los de

---

las cinco claves que han conformado el mito de Vesalio: primero la sustitución de la anatomía doctoral y basada en los libros por otra centrada en la observación fiel del cuerpo, reformando, así el método de enseñanza anatómica; segundo, la corrección de los errores anatómicos descritos por Galeno; tercero, el haber contribuido al saber anatómico con nueva información y conocimientos; cuarto, su claridad expositiva inédita hasta entonces; y, por último, el hacer uso de la ilustración como un método inédito en el campo de la anatomía. Afirmar Barcía Goyanes que tanto las obras de Gabrielle Zerbi (1445-1505), Alessandro Achilini (1463-1512), Jacopo Berengario da Carpi (1460-1530), Niccolò Massa (1485-1569), Charles Estienne (1504-1564) o Johann Guenther von Andernach (1505-1574) entre otros, evidencian que la obra de Galeno era revisada de manera constata como fruto de la investigación directa y personal en el cadáver humano.

aquellos científicos también coetáneos que mediante el uso de tecnologías cronofotográficas primero y después a través de la imagen en movimiento buscaban registrar la visualización del cuerpo enfermo y/o los desórdenes del movimiento con el objetivo de descubrir y clasificar nuevas patologías o desviaciones motrices y crear así un catálogo del cuerpo que se alejaba del considerado “sano” o “normal”. La mirada médica podría entenderse, en este sentido, como una mirada normalizadora, que exhibiría el poder de la medicina para definir y regular, desde distintas aproximaciones, lo que es un cuerpo humano: compara las características del cuerpo que observa con los cánones de normalidad, pesándolo, midiéndolo, analizándolo e interpretándolo como normal o anormal en su estructura, en sus funciones y en su comportamiento personal. Y, para tal propósito, ya a comienzos del siglo XX la medicina cuenta, como se ha apuntado, “con un amplio y entusiasta repertorio de instrumentos de medición: El cuerpo parecía cada vez más un cuerpo-máquina, cuya fuerza, actividad y resistencia se determinaban mediante valores exactos: pulso y peristáltica, motricidad y reflejos, sensibilidad cutánea y límites para el cansancio. Los límites entre lo sano y lo enfermo se hacían visibles por la insobornable presencia de la norma. Con el establecimiento de curvas y cuadros de temperatura, de glóbulos sanguíneos, del ritmo del corazón, de la capacidad renal o pulmonar se reforzó la concepción de la objetividad mecánica del ojo (JOHANNISSON, 2006: 271)”.

El Hospital de la Salpêtrière, en París, dirigido por el neurólogo Jean-Martin Charcot, se convirtió en esos años de mediados del siglo XIX en uno de los centros más importantes del estudio y registro de esos “cuerpos desviados” –*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80) es el título de la primera publicación de la clínica que a modo de catálogo detallaba el caso patológico de cada paciente, y cuyo desarrollo se realizó gracias al dispositivo fotográfico puesto en funcionamiento por Albert Londe, director del laboratorio clínico del hospital–, y tanto de las lecciones de Charcot como de su legado iconográfico sobre patologías neurológicas y neuromotrices se beneficiaron posteriores neurólogos que esta vez se apoyaron en los aparatos que producían imágenes en movimiento (cronofotográfico y cinematográfico) para potenciar el estudio y registro de este tipo de afecciones nerviosas y del movimiento, desde Gheorghe Marinescu (1863-1938) en Bucarest a Camillo Negro (1861-1927) en Turín –pupilo de Cesare Lombroso (1835-1909) y

ayudado en el aspecto técnico por Roberto Omegna (1876-1948), camarógrafo pionero del cine científico italiano—, o Vincenzo Neri (1880 -1960) en Bolonia, etc. La cámara se transformaría, así, en la extensión del ojo humano y, en unos años en que se multiplican los dispositivos de medición de las funciones del cuerpo como también aquellas tecnologías que registraban el movimiento humano, el aparato cinematográfico se impuso como el dispositivo que, amparado en el paradigma científico de la objetividad, más adecuado para lograr capturar la realidad del cuerpo.

El estudio tanto de los teatros anatómicos como el del cine médico de los orígenes pretende, de este modo, definir en la presente investigación las analogías entre uno y otro dispositivo de visión médico con el objetivo de fijar aquellas constantes — elementos, imágenes, analogías, jerarquías y discursos— por las cuales podríamos hablar de una cierta retórica visual de la mirada médica, más allá de los regímenes visuales de una y otra epistemología del cuerpo humano. Al hilo de esas reflexiones, el último objetivo del presente estudio se detiene en la crítica a esa retórica del corpus de imágenes médicas que Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi realizan en *Oh! Uomo* (2004), la última película de su trilogía sobre la Gran Guerra, dedicada a las consecuencias de esa contienda en el cuerpo de civiles y de soldados, y realizada en su totalidad por imágenes de archivo recuperados de cinotecas de Europa, gran parte de éstas fragmentos de películas neurológicas y quirúrgicas filmadas durante y poco después de la contienda.

### **1.3 Marco teórico**

En los últimos años, el ámbito de las Humanidades Médicas ha conocido una notable renovación historiográfica en parte debido a las nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de académicos e investigadores. Del mismo modo, también ha despegado el interés en el cine médico de los orígenes en el campo de los Estudios Fílmicos. Así, en las Humanidades Médicas de los últimos veinticinco años se ha indagado con entusiasmo en la historia cultural de la ciencia anatómica renacentista, ya sea para proponer un nuevo modelo historiográfico desde el que repensar la disciplina (CUNNINGHAM, 1997) o para profundizar en las dinámicas de la paulatina aceptación de la disección y en la temprana iconografía de esas operaciones de disección del cuerpo humano (CARLINO, 1999a), para indagar en la génesis de la mirada anatómica y la invención de un concepto específico de cuerpo (MANDRESSI,

2003) y analizar cómo esa tímida difusión de la práctica de la disección de cuerpos y del estudio anatómico en los años del *Cinquecento* permearon en el imaginario de creadores y pensadores del Renacimiento europeo (NUNN, 2005; SAWDAY, 1996), generando, entre muchas ideas e imágenes, fantasías manieristas de cuerpos desmembrados y órganos sin cuerpo, resultantes de la asimilación de un nuevo paisaje cultural en ese horizonte epistemológico cada vez más amplio (CARLINO, LUPPI, CIARDI, & PETRIOLI-TOFANI, 2010; HILLMAN, 1997). También se ha investigado sobre cómo la disección, en última instancia, es aquella acción (el gesto, el ritual, la performance, en última instancia) que descubre a ojos de los congregados en las ceremonias públicas anatómicas el espectáculo del cuerpo humano (QUIGLEY, 2012).

Del mismo modo, la arquitectura y el mecanismo performativo inherente a los teatros anatómicos, espacios donde tenían lugar disecciones y clases de anatomía, han llamado la atención de investigadores de diversas disciplinas que se han acercado a estas construcciones desde la historia de la medicina, a través de estudios de caso concretos como el teatro anatómico de Bolonia (FERRARI, 1987), las prácticas del anatomista William Harvey (WILSON, 1987), o el influjo de Girolamo Fabrizi d'Acquapendente (1533-1619) en la escuela anatómica de Padua (KLESTINEC, 2011); así como también desde las artes performativas (MANDRESSI, 2015) o incluso desde la arquitectura (GALENO IBACETA, 2012). Aunque todos estos trabajos sobre teatros anatómicos insisten en esos espacios como lugares en los que se ponía en relación el ojo y la mano como instrumentos por los cuales el anatomista se adentra en el cuerpo y conoce su interior, dejando atrás la metodología textual galénica y abriendo la gnosia hacia el futuro empirismo científico, apenas se ha estudiado el teatro anatómico como dispositivo de visión desde el cuál y por el cuál los anatomistas (y los espectadores de las sesiones de disección) realizan a posteriori imágenes del cuerpo humano: es decir, como un medio que ayuda a ver, a crear imágenes y, en consecuencia, a generar y propulsar una nueva conciencia del cuerpo humano.

Por otra parte, las bibliotecas y los museos, especialmente los dedicados al arte y aquellos vinculados a las universidades, han sido agentes clave para recuperar el patrimonio científico-artístico europeo, ya sean los modelos anatómicos en ceroplástica, los antiguos gabinetes de curiosidades o los mismos teatros anatómicos,

hoy muchos, por cierto, convertidos en curiosidades turísticas. En el caso de los modelos anatómicos y la ceroplástica anatómica, como recuerda Alfons Zarzoso, “el mundo del arte contemporáneo –que ha tenido una gran repercusión y se ha beneficiado del interés mostrado por algunos museos de ciencia– ha aprovechado y catapultado el interés público por los modelos anatómicos –en cera, *papier-mâché*, madera, yeso, poliuretano– como las exposiciones de los últimos años ponen de manifiesto (ZARZOSO, 2016: 16)”. Se ha pasado, continúa Zarzoso, de la historia de una desaparición, citando a Roberta Panzanelli (2008), “al descubrimiento de un nuevo espectáculo público (ZARZOSO, 2016: 17)”. También la investigadora Elena Canadelli ha indagado en la deriva “espectacular” de las colecciones científicas, sobre todo aquellas colecciones de las instituciones museísticas de Europa centradas en el estudio del interior del cuerpo humano (CANADELLI, 2011).

En el caso de los orígenes del cine médico en el campo de los Estudios Fílmicos, el interés responde, como mínimo, a dos razones. Por una parte, la constatación del papel del desarrollo científico y tecnológico en el nacimiento de los diversos aparatos y dispositivos que permitían registrar la imagen en movimiento y que, tras una serie de avatares, finalmente desembocaron en el cine tal y como lo conocemos hoy en día, es decir, en el cinematógrafo de los hermanos Lumière (TOSI, 1984). Para Virgilio Tosi, una de las voces de referencia en el estudio del cine científico, y haciendo uso de una afirmación del historiador Jean Vivié<sup>5</sup>, “el registro cinematográfico nace de la exigencia de la investigación científica”, y en su obra *Il cinema prima di Lumière* (1984) el investigador italiano realiza un estudio concienzudo por la historiografía cinematográfica no sólo para demostrar lo denostado que durante años estuvo el cine científico y el papel de la ciencia en el desarrollo del nacimiento del cine, sino también para proponer otra mirada de la historia que primero contradiga “la imperante mitología del cine espectáculo (TOSI, 1984: 29)” y reivindicar, así, el papel de los pioneros científicos en el desarrollo de los aparatos cinematográficos. Hoy ya casi nadie parece dudar de que el desarrollo del cinematógrafo fue propulsado por los avances científicos mucho antes de que se explotaran sus posibilidades artísticas o comerciales, aunque tampoco deberíamos dejar de lado el aspecto “espectacular” que acompaña la visión de los primeras

---

<sup>5</sup> La cita pertenece a Vivié, Jean (1946) “Traité général de technique du cinéma, vol.1” En *Historique et Développement de la technique cinématographique*. Paris: Editions B.P.I. Se ha extraído tal y como figura en el libro de Virgilio Tosi.

imágenes de los cuerpos en movimiento obra de los experimentos de Étienne-Jules Marey y de su continuador Georges Demenÿ en la estación fisiológica del Parc des Princes de París, así como de los realizados por Eadweard Muybridge en Filadelfia, Estados Unidos, o Albert Londe en el Hospital de la Salpêtrière bajo la dirección de Jean-Martin Charcot. Si en los primeros compases del estudio del cuerpo como objeto científico durante el auge de la anatomía la característica “espectacular” era un aspecto que no podía extraerse de esas imágenes que ocupaban atlas y tratados, cabe esperar que esa característica que historiadores de la anatomía atribuyen a la mirada del anatomista y del médico (tanto en la anatomía pre-vesaliana como en la post-vesaliana) haya sobrevivido hasta convertirse, asimismo en una particularidad de la imagen médica.

Pero además de ofrecer el esplendoroso paisaje de la piel en marcha, el fisiólogo Étienne-Jules Marey contribuiría de manera determinante en el campo científico a establecer los parámetros sobre cómo y para qué filmar un cuerpo: el concepto y lectura del cuerpo en movimiento –la motricidad humana, su cinética– a partir de los nuevos instrumentos de registro visual cronofotográficos conforman el núcleo de su pensamiento y de sus experimentos. El cuerpo seguía ejerciendo de protagonista en la nueva ciencia que alumbraba el siglo XX, pero con el auge de la fisiología la atención se desplazó del interior a su exterior, en busca de los signos que desde la piel ayudaban a explicar cómo funciona el cuerpo: “La energía estaba unida a la maquinaria y surgía enteramente de ésta. Los movimientos, ya fueran internos o externos, fluían de la confirmación y la disposición de los órganos. Esta anatomía no era una reiteración de la maquinaria del cuerpo; sino que primero capturaba su disposición por partes (una primera imagen gráfica) y después intentaba inferir en sus dinámicas. [...] Como veremos más adelante, el vuelo de los pájaros estaba vinculado a la forma de su esqueleto, a la longitud y volumen de sus músculos y a las dimensiones relativas de sus extremidades. De ahí la aserción de Marey cuando dice que «la función fisiológica puede ser explicada en términos anatómicos. (MAREY, 1895: 255)» (DAGOGNET, 1992: 60)”.

El caso de Marey es paradigmático como figura en la que ciencia e imagen en movimiento se entrelazan, no sólo porque sus cronofotografías se realizaron dentro del ámbito del laboratorio, siempre al servicio de sus estudios fisiológicos del

cuerpo, sino porque mediante sus aportaciones técnicas, que prefiguraban el cinematógrafo, ayudó asimismo a construir un nuevo régimen visual del cuerpo que, promovido por los nuevos aparatos de registro y producción de imágenes, poco o nada tenía que ver con el cuerpo que imaginaron los científicos que confiaban en los sentidos de la vista y el tacto como herramientas epistemológicas: “Marey tenía muy claro su rechazo a todo lo que provenía de los sentidos, y eso incluía quitar de en medio todos los dispositivos protésicos de los sentidos y sustituirlos por otros procedimientos de inscripción gráfica de los fenómenos estudiados (DAGOGNET, 1992: 20)”. “El cuerpo”, así, “barrido por oleajes y múltiples flujos, es un teatro de ruidos imperceptibles y murmullos. Marey fue capaz de capturarlos, agrandarlos, en el caso de que fuera necesario, y sobre todo transferirlos a un cilindro para convertirlos en visibles y permitir su análisis (DAGOGNET, 1992: 57-58)”. Esa imagen del cuerpo como un territorio cuyos movimientos podían ser medidos e incluso alterados para ser más eficaces contribuiría asimismo a la visión del cuerpo humano como “productor de energía, regulado por principios dinámicos internos que transforman la energía en calor y el calor en trabajo mecánico (BRAUN, 1992: 320)”, y, en consecuencia, a también comprenderlo como un artefacto más en la línea de trabajo y productividad industrial *taylorista*<sup>6</sup>, ideología económica hegemónica durante la Segunda Revolución Industrial, inaugurando un fértil campo de investigación en el que nombres como Charles Fremont (1855-1930), Auguste Chaveau (1827-1917), Angelo Mosso (1846-1910) o el matrimonio Frank (1868-1924) y Lillian Gilbreth (1878-1972) hicieron fortuna aplicando los métodos gráficos de investigación y registro del movimiento del cuerpo al estudio fisiológico de la eficiencia laboral (BRAUN, 1992: 320-348). “La ciencia mecanizada o altamente procedimental parece inicialmente incompatible con la ciencia moralista”, señalan Lorraine Daston y Peter Galison, “pero, de hecho, ambas estaban íntimamente relacionadas. Mientras se ha discutido mucho sobre los rasgos distintivos que distingue a humanos de máquinas – emocionales, intelectuales y morales-, durante el siglo XIX era un lugar común pensar en las máquinas como parangones de ciertas virtudes humanas. Y de todas ellas destacaban aquellas asociadas al trabajo:

---

<sup>6</sup> Por *Taylorismo* se entiende el sistema de organización del trabajo basado en la división de las tareas del proceso de producción con el fin de aumentar la productividad a través de un férreo control de los tiempos de ejecución de cada tarea, a su vez basado en la aplicación de métodos científicos que pretendían erradicar movimientos innecesarios de los trabajadores, entre otras medidas. El nombre de esta corriente ideológica viene dado por su teórico, Frederick W. Taylor (1856-1915), quien dejó escritas sus propuestas en la obra *Principles of Scientific Management* (1911).

pacientes, infatigables, las máquinas en perpetua alerta aliviarían a los trabajadores humanos cuya atención renqueara, cuyo ritmo aflojara, cuya mano temblara (DASTON & GALISON, 2007: 123)”. Las máquinas, no obstante, no funcionaban solas y, en este sentido, resulta inevitable detenerse también en la importancia de los aparatos fotográficos y cinematográficos como instrumentos que ayudarían a conformar el valor de la objetividad en el campo de la ciencia en los años del auge del Positivismo científico. Tal y como Lorraine Daston y Peter Galison sostienen en *Objectivity* (2007), a mediados del siglo XIX tuvo lugar un cambio fundamental en el que la imagen comenzó a ser utilizada en calidad de prueba de la objetividad de la ciencia. Tanto la fotografía científica como el cine científico comenzaron a erigirse, así, como las principales herramientas tecnológicas que fueron empleadas en la búsqueda de esa imagen objetiva a la hora de estudiar los fenómenos de la naturaleza: las imágenes producidas por los medios de reproductibilidad técnica servirían para dar forma e incluso construir el concepto de “evidencia” tal y como lo conocemos hoy en día, junto a las nociones de autenticidad, credibilidad y duda, según señala Linda Bertelli (2013).

A través de las formulaciones de Daston y Galison, entre muchas otras referencias, pretendemos enmarcar nuestra aproximación a la historia del cine científico y médico, un ámbito cada vez más profuso gracias a las recientes investigaciones en el campo de los Estudios Fílmicos, propiciados por el redescubrimiento y restauración de los archivos y por su circulación por distintas instituciones como museos dedicados al cine o congresos de historia de la medicina. Buena parte del corpus del cine médico realizado entre finales del siglo XIX y principios de siglo XX es el resultado del encuentro entre el cinematógrafo y la neurología durante el inicio del siglo pasado a lo largo y ancho de toda Europa, aunque también encontramos otro tipo de cine médico como los filmes quirúrgicos de Eugène-Louis Doyen<sup>7</sup>. Todas estas películas fueron realizadas por los propios médicos investigadores en colaboración con camarógrafos profesionales, y siempre según los preceptos científicos de registro y medición de cuerpos, síntomas e intervenciones. Así, Gheorghe Marinescu (1863-1938) en Bucarest, Paul Schuster (1867-1940?) en Berlín,

---

<sup>7</sup> Como señala Timothy Boon, “no sólo los diferentes aspectos de la medicina producen diferentes tipos de películas pero, a nivel muy general, el laboratorio médico, la salud pública, y los modos clínicos de la imagen en movimiento emergieron de manera separada y se desarrollaron de manera semi-independiente produciendo distintos volúmenes cinematográficos en las décadas de 1890, 1910, y 1950, respectivamente (BOON, 2011: 617)”.

Oswaldo Polimanti (1869-1947) en Roma, Camillo Negro en Turín, Vincenzo Neri en Bolonia y París, Paul Sainton (1868-1958) y Jean Comandon (1877-1979) en París, Rudolf Magnus (1873-1927) en Utrecht y Gysbertus Rademaker (1887-1957) en Leuden, Arthur Van Gehuchten (1861-1914) en Leuven, y Samuel Alexander Kinnier Wilson (1878-1937) en Londres décadas más tarde, son algunos de los nombres propios vinculados al encuentro entre neurología y cine. Una miríada de investigaciones y publicaciones demuestran que en los últimos años el origen del cine médico y la imagen en movimiento de tipo médico han sido también objeto de estudio desde el ámbito de historia de la ciencia (BOON & ROTH, 2008; COLLADO-VÁZQUEZ & CARRILLO, 2015; LORUSSO, LUCCI, & SIRONI, 2011)<sup>8</sup>, pero, como recuerda Oliver Gaycken, “las películas populares de cine científico apenas han recibido la suficiente atención por parte de historiadores de la ciencia. Esta falta de atención no ha de sorprendernos desde el punto de vista en que la historia de la ciencia ha tratado el cine en términos generales. Mientras la investigación de la dimensión visual de la ciencia es un área con bastante movimiento en los últimos treinta años, el compromiso con la imagen en movimiento no se ha tomando con la misma minuciosidad que con la imagen fija. Las aproximaciones al cine desde la historia de la ciencia habitualmente se limitan a una concepción relativamente pobre del filme como una representación transparente de la que se puede extraer contenido. Una perspectiva corriente y limitada se pregunta si en concreto una película de ficción, normalmente del género de la ciencia-ficción, ha representado el concepto científico “bien”. Otra aproximación es la producción de catálogos según la lógica de una disciplina científica particular –psicología, antropología, etcétera- en las películas, o mirar largometrajes sueltos como una manera de ilustrar problemas científicos particulares (GAYCKEN, 2015: 7)”. La presente investigación pretende, así pues, alejarse de perspectivas metodológicas frecuentes en algunos ámbitos de la crítica y de la academia que prestan atención primero al cine que habla de la medicina como catálogo de enfermedades<sup>9</sup>, pues el objetivo de la investigación trata

---

<sup>8</sup> Otro reciente ejemplo de la aproximación científica al cine médico desde la historiografía lo encontramos en el primer número de 2016 del *Journal of the History of the Neurosciences*, dedicado a la confluencia de la neurología y el cine durante los primeros años del siglo XX bajo el título *Cinema and Neuroscience: Development and Application of Cinematography in the Field of the Neurosciences*.

<sup>9</sup> Un caso de ello sería el compendio *Signs of Life: Medicine and Cinema* (Wallflower Press, 2004), editado por Graeme Harper; o ya en nuestro país, la *Revista de Medicina y Cine*, vinculada a la Universidad de Salamanca, sería otro <<http://revistamedicinacine.usal.es/es/>>.

de centrarse en aquellos aspectos teóricos que han propiciado que podamos hablar hoy de la imagen médica<sup>10</sup>.

Así, y pese al auge de las investigaciones en las disciplinas de las Humanidades Médicas y los Estudios Fílmicos centrados en las películas médicas de los orígenes, nos gustaría aprovechar estas líneas para remarcar lo poco que se ha indagado en la relación entre los regímenes visuales de la epistemología renacentista propulsada por la ciencia anatómica y la construcción del sujeto contemporáneo ligada al Positivismo y a las tecnologías de visión y medición como la cronofotografía o el cine. Se ha estudiado cómo el cine registraba cuerpos en movimiento y buscaba estrategias de puesta en escena para visualizar desviaciones motrices y desórdenes corporales ya desde mucho antes del origen del dispositivo, a través del zoopraxiscopio, el fusil fotográfico o cámaras de doce lentes, y, sin embargo, ¿hubiera sido posible todo ese volumen de producción pre-cinematográfica y cinematográfica como instrumento por el cual investigar el cuerpo –medirlo, catalogarlo, corregirlo– sólo por la existencia de dispositivos ópticos precedentes al cinematógrafo? De acuerdo con la afirmación de Lisa Catwright, “la irrupción del cine no puede ser concebida con propiedad sin reconocer la fascinación por la visibilidad que marcó las décadas precedentes de la ciencia occidental del siglo XIX (CARTWRIGHT, 1995: 7)”. Uno de nuestros objetivos es intentar constatar que esa fascinación por ver el cuerpo humano por dentro no sólo marcó las décadas previas al siglo XIX, sino más bien los siglos anteriores hasta llegar al justo momento en que los estudios sobre el cuerpo humano estaban a punto de convertirse en ciencia. Otro de los objetivos de la presente investigación es poner en relación estas dos épocas clave –el Renacimiento y el Positivismo– en las que sistemas científicos centrados en

---

<sup>10</sup> A pesar de que la ciencia es un componente habitual en las película de ficción, los filmes documentales científicos no gozan de tanta popularidad entre el público ni de tanta atención por parte de crítica y medios. Lamentablemente, tampoco en los departamentos de comunicación audiovisual se presta la suficiente atención a la historia de la comunicación audiovisual médica y aunque es muy estimable el trabajo de, por ejemplo, el Observatori de Comunicació Científica de la Universitat Pompeu Fabra. <<http://occ.upf.edu/inici>>, universidad a la que se vincula mi investigación, se echa de menos una mayor presencia de investigaciones sobre la imagen audiovisual científica, su archivo y su historia. Recientemente nació bajo el amparo de la ASEIC - Asociación Española de Cine Científico y la Universidad Complutense de Madrid la revista académica *Cine Imagen Ciencia*, que presumiblemente debería cubrir parte del vacío en este ámbito. Aunque no se trata de un proyecto vinculado de manera directa con la comunicación audiovisual, la Sociedad Española de Neurología ha puesto en marcha la iniciativa *Neurosciences and History in Images*, promovido por el Museo Archivo Histórico de esa institución, con la que pretende promover la historia de la neurología española a través de, entre otras medidas, hacer accesible vía internet su archivo histórico, fotográfico y audiovisual, en los últimos estadios de su proceso de digitalización.

el estudio del cuerpo surgieron y florecieron merced una nueva tecnología y una nueva red de prácticas que permitieron la producción de un repertorio específico de imágenes.

Por otra parte, en esta tesis no se pretende hacer hincapié en que estructuras de visualización del cuerpo como los teatros anatómicos o los atlas anatómicos precedieron al cine médico como dispositivos de visión por los cuales se estudia el cuerpo -si pensamos en ambos dispositivos médicos desde una perspectiva diacrónica, parece bastante obvio que sí-, sino que más bien se intentará subrayar que la institución médica no habría hecho uso del cinematógrafo si los teatros anatómicos no hubieran existido y no hubieran ayudado a desarrollar un catálogo visual del cuerpo -íntegro o fragmentado-; es decir, no hubieran ayudado a constituir la manera en que la ciencia occidental representa un cuerpo humano a través de cierta mirada médica. Y si los teatros anatómicos supusieron el primer gran dispositivo que congregaba a una comunidad y desde el que mirar y observar un cuerpo abierto, el cine y la cámara podrían entenderse como esa prótesis tecnológica que permitió a los científicos de principios del siglo XX ir más adentro en el cuerpo humano, extendiendo, así, la capacidad de ver y tocar, la capacidad del ojo y la del conocimiento médico. O, como Simone Venturini y Silvio Alovisio sostienen: “La ciencia estaba interesada en el cinematógrafo sobre todo por su capacidad protésica, ligada a la génesis de la cronofotografía, de extender y potenciar el sentido de la vista - a través de un observador no humano, de manera parecida a lo que otras tecnologías como los rayos X o la fotografía microscópica eran capaces: todos los dispositivos que claramente estaban acelerando la tendencia de potenciar la primacía de la vista en la investigación científica (ALOVISIO & VENTURINI, 2011: 8)”.

La presente investigación tiene asimismo en cuenta que las imágenes del repertorio anatómico y médico van más allá del régimen de lo visual y en éstas lo háptico, la condición de la indexicalidad, aparece como su otra cualidad principal, quizá aquello que precisamente precipita o anticipa, más bien, a la imagen. No es posible pensar las imágenes del interior del cuerpo humano sin antes darse la apertura de un cuerpo -“No hay imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura”, afirma el siempre rotundo Georges Didi-Huberman (2005: 60)- y aunque es complicado teorizar sobre cómo lo táctil es capaz de transmutarse en una imagen visual, no se debería

pasar por alto la fisicidad que los atlas de imágenes médicas conjugan, pues más allá de erigirse como catálogos de lo corpóreo –gestos, movimientos, fragmentos–, en el uso correcto de los medios fotográfico y cinematográfico es necesario que la emulsión fotoquímica sea tocada, golpeada, por la luz para que la imagen nazca. A la idea de golpe de luz que sufre la emulsión –la huella, el índice, el obstáculo al que se refería Gilles Deleuze en *La imagen movimiento* (1984)–, Philippe Dubois le suma el gesto del corte como esencial en la creación de la imagen fotográfica: “en tanto que indisociable del acto que la constituye, no sólo es una huella luminosa, es también una huella trabajada por un gesto radical, que la crea por entero de un solo golpe, el golpe del corte, del *cut*, que hace caer sus golpes a la vez sobre el hilo de la duración y en el continuum de la extensión (DUBOIS, 1986: 141)”.

La cuestión de lo háptico en las imágenes médicas vertebrada en buena parte la investigación porque ya sea por proximidad –el anatomista que se acerca a un cuerpo humano abierto para ver y tocar su interior– o por distancia –el fisiólogo que a través de una serie de dispositivos que lo alejan del cuerpo pero que permiten medirlo–, consideramos que es uno de los aspectos que vincula de manera más férrea los dispositivos visuales del teatro anatómico y del cinematógrafo. Además, lo táctil y lo físico también aparece como una de las piezas clave en la articulación del discurso crítico de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en *Oh! Uomo*, por el uso de imágenes de archivo de películas neurológicas y quirúrgicas en esta película en concreto, pero también en relación a su cámara analítica, un instrumento de visualización y filmación de imágenes de archivo que emplean los cineastas, un dispositivo de lectura, de manipulación de imágenes y de producción de películas. Una doble función, visión y registro, que emparenta esa máquina construida *ex profeso* por la pareja de cineastas con los dispositivos de visión y registro de imágenes utilizados en el ámbito médico, en concreto la cronofotografía y el cine neurológico. De momento, resulta imprescindible plantear la siguiente premisa como hipótesis del estudio: si el cine de Gianikian y Ricci Lucchi (no olvidemos que su material bruto es el archivo, la traza física del celuloide y la imagen como documento histórico, y su metodología, el remontaje de ese material filmico mediante la cámara analítica) es un cine en el que la ecuación “tecnología + cuerpo = cámara analítica” constituye el dispositivo crítico de los cineastas, el corpus de su obra podría constituir, en última instancia, una vía de pensamiento por la que reconstruyen

ciertos discursos hegemónicos de la Historia y mediante distintas estrategias retóricas dan protagonismo a personas, actos y acontecimientos que quedaron “ocultos” en el transcurso del siglo XX, período en el que se sitúa el grueso de su trabajo, y más concretamente en los años que van del inicio del siglo hasta la Segunda Guerra Mundial (especialmente su trilogía de la guerra y *Pays Barbare* (2013). “Para nosotros la ética y la estética son uno”, dicen los cineastas en una entrevista con el crítico Daniele Dottorini (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 39). “Re-filmar significa «re-significar». Eso es lo que cuenta. Revelar la ideología de la historia en el material documental público y privado; la fuerza de la imagen se muestra sin palabras, sin comentarios, bajo una forma que nunca es didáctica. Las imágenes olvidadas deben ser actualizadas a la visión de la actualidad. Nos obligan a pensar y a montar el ayer y el hoy, a realizar asociaciones. A revelar la violencia en sus diversos aspectos (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 39-40).”

La investigación *De los teatros anatómicos a 'Oh! Uomo', de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una arqueología de la mirada médica* intenta atender, además de a cómo se conforma la imagen médica, a la historia de las tecnologías de visión siguiendo las líneas generales propuestas por la aproximación metodológica de la arqueología de los medios propulsada por académicos como Thomas Elsaesser, Erkki Huhtamo y Jussi Parikka o Siegfried Zielinski. La cuestión que emerge tomando como posición esta perspectiva es la siguiente: ¿cómo puede la arqueología de los medios ayudarnos en términos teóricos a comprender primero la supervivencia de ciertas imágenes -su codificación, en este caso, en el repertorio iconográfico de las imágenes médicas- y al mismo tiempo revelar la importancia de cada uno de los dispositivos como herramienta de conocimiento del cuerpo humano? O, en otras palabras, “¿cómo podemos describir o analizar esos vínculos, mientras delimitamos los espacios que distinguen a esos medios sin caer en la escritura “separada” de sus historias? (ELSAESSER, 2004: 93)” O, apoyándonos en el pensamiento de Michel Foucault (1926-1984), cuyo legado filosófico en torno a la arqueología del saber, la estructura de los discursos y las relaciones de poder, amén de sus postulados sobre el nacimiento de la clínica, atraviesan por completo esta investigación, “¿qué puede ofrecer esta «arqueología» que otras descripciones no fueran capaces de dar? (FOUCAULT, 1988: 233)” Como recuerda el académico Timothy Druckrey en su prólogo al compendio de referencia de Siegfried Zielinski dedicado a la arqueología

de medios, “lo más necesario para el campo de la arqueología de los medios es distinguir al mismo tiempo que se trata de una disciplina en ciernes y que hay que establecer ciertos límites con el fin de evitar su trivialización. La arqueología, como escribe Foucault, «no es un regreso al más secreto de los orígenes», más bien «describe discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo». Sin una coherencia evolutiva que no sea ni reduccionista ni dogmática, la arqueología de los medios se enfrenta a numerosos problemas: hacer evolucionar historias de tecnologías, dispositivos, efectos, imágenes, iconografías, etc., dentro de un marco más amplio con el fin de expandir un aspecto largamente ignorado en los estudios de historia convencionales (ZIELINSKI, 2006: IX)”. O, en palabras de Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, “los arqueólogos de los medios han cuestionado el rechazo de la historia tanto por parte de la cultura de los medios como por la teoría de los medios señalando las hasta ahora inadvertidas continuidades y rupturas. Como consecuencia de ello, el área de estudio de los medios se ha extendido hacia el pasado y más allá del mundo occidental. Sobre la base de sus descubrimientos, los arqueólogos de los medios han comenzado a construir historias alternativas de medios eliminados, rechazados u olvidados que teleológicamente no son la «perfección» de los medios de comunicación y/o culturales del presente. Callejones sin salida, salida, perdedores o inventos que nunca lograron transformarse en un producto material guardan historias importantes que contar (HUHTAMO & PARIKKA, 2011: 3)”.

Aunque la intención de esta investigación no es devolver a la luz el teatro anatómico tras su obsolescencia como aparato de visión médica, después de que dejará de utilizarse como tal a mediados del siglo XIX o mutara en las actuales salas de operaciones quirúrgicas, en el caso de los teatros más longevos, dado que se trata de una herramienta que, por otra parte, disfrutó de un reconocido estatus como escenario y herramienta para la práctica de la disección durante siglos, el estudio de estas estructuras arquitectónicas de visión bajo los preceptos de la arqueología de los medios puede ayudar a comprender cómo se configuraron la red de prácticas y de representaciones en torno al cuerpo humano que acabarían prefigurando la imagen médica fotográfica y cinematográfica; a entender el dispositivo cinematográfico, sobre todo en su uso científico-médico, “como una continuación de los dispositivos preexistentes (ELSAESSER, 2012)”, a pensar la recurrencia en el tiempo de un cierto

modelo de imágenes médicas del cuerpo y sus relaciones, sus dinámicas, afinidades y tensiones, y, en última instancia, su supervivencia, el *Nachleben* descrito por Aby Warburg (1866-1929), es decir, la continuidad o la metamorfosis de ciertas imágenes y de ciertos motivos visuales.

En el campo de la historia del arte y de las imágenes, la figura de Aby Warburg ha cobrado en las últimas décadas un notable interés, especialmente a la hora de aproximarnos al fenómeno de la imagen contemporánea, su abundancia, su polisemia, su flujo. Muchos han visto en los preceptos de Warburg el punto de partida de la modernidad visual gracias a un obra de ambición titánica que prefiguraría el acercamiento contemporáneo a la imagen; aunque ha sido sobre todo gracias a la relectura crítica de su obra por parte de Georges Didi-Huberman que su pensamiento se ha tornado fundamental estos años. Lo que proponía Warburg, en pocas líneas, era una deconstrucción total de los modelos epistemológicos de la historia del arte, especialmente respecto a la aproximación historicista promovida por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para implantar una metodología más compleja que entrelaza tiempos, se fija en las diferencias iconográficas, los retornos, los anacronismos y otras relaciones o marcas en la imagen que señalan en ésta cualquier tipo de temporalidad. Tal y como explica Didi-Huberman en *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009), Warburg sustituye el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo que no es ni natural ni simbólico, más bien un concepto de historia en el que la temporalidad se expresa por “estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados (DIDI-HUBERMAN, 2009: 24-25)”. El tiempo en Warburg no es un fenómeno que pueda ser medido, captado y registrado (a diferencia de lo que intentaba evidenciar su coetáneo Étienne-Jules Marey), no es una magnitud, sino que la temporalidad irrumpe bajo otras formas no cuantificables. Del mismo modo, la imagen no respondería sólo a su tiempo de producción, a cuándo fue realizada, al tiempo de su uso o de lectura, más bien emergería como una composición de sustratos temporales, las formas, transmitidas de obra en obra ya no por la copia o la mimesis, tal y como postulaba Winckelmann, sino por otras vías más heterodoxas relacionadas con cuestiones psicológicas, y que quedaron formuladas en el concepto de *Nachleben*, que se traduce por supervivencia, por el cuál se podría explicar esa

transmisión de imágenes o motivos visuales de obra a obra y sus variaciones o digresiones. En la lectura que Giorgio Agamben ofrece de los postulados de Aby Warburg, el filósofo italiano insiste en que Warburg centraba sus investigaciones en las transformaciones de la imagen, sus movimientos y sus gestos, y no en la iconología. El concepto de supervivencia no es la reducción al simple reconocimiento de formas análogas, sino que la obra de arte debe estudiarse como un fenómeno discontinuo que el historiador del arte debe montar estableciendo relaciones. Se entiende, así pues, que el pensamiento de Warburg, lejos de la construcción de un sistema estructurado ordenadamente, y según lo describe Didi-Huberman, se asemejaría a un modelo que se mueve en espirales en torno a temas recurrentes. El replanteamiento de la historia del arte no respondería ahora a una suerte de sucesión de ciclos históricos o de producción, sino, a una concepción que Didi-Huberman denomina “fantasmal”, a partir de obsesiones, supervivencias y reapariciones de las formas, es decir, “por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo (DIDI-HUBERMAN, 2009: 25)”. La concepción *warburgiana* de la historia del arte implica que, ante la imagen, no se está como ante un elemento de límites precisos, sino ante una incerteza, resultado de todas esas dinámicas que sedimentaron o cristalizaron de algún modo en ella. Y las imágenes se convierten en instrumentos condensadores de toda historia que las antecede, como continuidad de una memoria cultural. Esos postulados aparecen en el gran proyecto inacabado del pensador, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) suerte de enciclopedia visual o mapa cultural que reunía imágenes de todo tipo de procedencia –desde fotografías de obras de arte, a fragmentos de revistas, imágenes de la prensa o tomadas de la realidad–, congregadas merced sus similitudes internas, más allá de las formas y de la mimesis: una cosmografía, en suma, de aquellas imágenes replicadas en virtud de su *pathosformel* (la fórmula expresiva u organización de formas sensibles y significantes, ya sea palabras, imágenes o gestos, que debería producir en quien las percibe tanto una emoción como un significado) y montadas según los diferentes conflictos dialécticos que se dan entre cada una de ellas para así ir abriéndose a un nuevo horizonte del sentido. Como afirma Didi-Huberman, el dispositivo de Warburg “despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental (DIDI-HUBERMAN, 2011: 20)”. Un atlas de imágenes de la memoria, si atendemos a la etimología del sintagma del proyecto de Warburg; una ciencia de las imágenes aún por aún por escribir, como

apuntaba el propio historiador del arte. Para el filósofo Giorgio Agamben, el atlas “no es un repertorio inmóvil de imágenes, sino una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo [...] En el interior de cada sección, las imágenes individuales deben considerarse más como fotogramas de una película que como realidades autónomas (AGAMBEN, 2001: 51)”. De este modo, el valor del *Atlas Mnemosyne* de Warburg a la hora de pensar la imagen cinematográfica radica en su capacidad de proponer una metodología por la cual se puedan componer asociaciones lejanas entre imágenes, que permita que cada plano pueda encontrar un contraplano que lo fuerce a alumbrar aquello que está ausente, sus imágenes invisibles.

De la vasta obra filosófica de Agamben, por otra parte, no sólo nos interesa su filiación con pensadores clave para este trabajo de investigación como Walter Benjamin, el propio Warburg o Michel Foucault, sino por sus ideas en torno a lo que denominó biopolítica, utilizando el mismo término acuñado por Foucault que si en el corpus teórico del francés señalaba el período en que la vida empieza a ocupar el centro de las estrategias políticas, esto es, el inicio de las sociedades modernas capitalistas, y el análisis de las formas por las que el poder se inscribe en los cuerpos de los sujetos, la biopolítica en Agamben expone la vida como el hecho propio de la política. A pesar de que muchos de los conceptos que propone Agamben en torno a la biopolítica se alejan del propósito de esta investigación, sus reflexiones acerca de la irrupción de las tecnologías de la imagen en movimiento en relación a una cierta dislocación del cuerpo y del gesto, en un momento en que los nuevos aparatos de reproducción de imágenes comienzan a registrar las medidas del cuerpo con el objetivo de codificar cuerpos canónicos y cuerpos desviados de la norma, nos sirven de punto de apoyo para estudiar el paradigma de representación y visualización de una cierta crisis del cuerpo, las imágenes de una gestualidad desbordada y fuera de sí, siempre a través de la tecnología.

No pretendemos, sin embargo, en el curso de la investigación que nos ocupa enfatizar y poner por delante el rol de la tecnología como único y principal condicionante para que eventualmente surgieran y florecieran unas prácticas y un repertorio de imágenes (tenemos en cuenta, en este sentido, que tanto la ciencia anatómica como los estudios quirúrgicos y neurológicos se conformaron y se

desarrollaron al margen de teatros anatómicos y dispositivos de registro que captan la imagen en movimiento), pero sí poner por escrito cómo su uso precipitó una cierta organización del conocimiento del cuerpo humano y, con ello, una cierta concepción del hombre y del sujeto contemporáneo en paralelo, casi en términos homólogos, a una configuración del mundo físico. “La estructura intelectual de la anatomía comenzó su existencia como una forma dinámica durante los primeros años del Renacimiento y la Ilustración; y lo más importante, esta forma se manifestó en diversas estructuras intelectuales, políticas, económicas y artísticas a través de los centros culturales de Europa. En gran parte, es el resurgimiento de la filosofía materialista durante el siglo XVII y la idea de los sistemas lo que hace posible tal afirmación [...] Si uno puede entender las leyes físicas que rigen el movimiento y el reposo en el sistema del cuerpo humano, puede extrapolar ese conocimiento a un 'sistema del mundo' [...] Una actitud estructural hacia el mundo que surge de la comprensión del cuerpo y la lógica de su *fabrick* (LANDERS & MUÑOZ, 2014: 2)”. No deberíamos olvidar, en consecuencia, que la exploración del cuerpo humano ha ido acompañada homológamente, por continuar utilizando el término de Landers y Muñoz, a la exploración de los sistemas naturales toda vez que Europa ensanchaba sus fronteras allende el Atlántico y hacia los continentes asiáticos y africanos. Tampoco, como recuerda Jonathan Sawday, que “para los filósofos naturales de los primeros años del siglo XVII, no era una estructura mecánica lo que primero se encontraron cuando se embarcaron en el proyecto de desenredar las profundidades del cuerpo. Más bien se encontraron errando por una entidad geográfica. El cuerpo era un territorio, un país (aún) por descubrir, una localización que exigía a sus exploradores habilidades que parecían análogas a las que mostraban los heroicos aventureros que cruzaban el globo terrestre (SAWDAY, 1996: 23)”. No habría que pasar por alto, por lo tanto, el subrepticio vínculo entre el conocimiento del microcosmos —el interior del cuerpo— y el del macrocosmos —lo exterior al cuerpo— que, por otra parte, encontramos representado en las estructuras de los teatros anatómicos. También, más sutil, velada, oculta, existen rastros de esta relación en el dispositivo cinematográfico médico así como en la producción artística de Gianikian y Ricci Lucchi.

Situar el trabajo de Gianikian y Ricci Lucchi en los marcos teóricos citados, desde el estudio del cuerpo y lo gestual, el desarrollo de ciertas tecnologías de visión en el

campo de la medicina como dispositivos regulatorios, la historia de la ciencia o la arqueología de medios, cobra todo el sentido dado el carácter inclasificable de su obra. No obstante, aunque ellos han desistido de ser precisamente catalogados como arqueólogos, archivistas, etnólogos y otras posiciones teóricas, en la matriz de pensamiento desde la que operan se invoca a Walter Benjamin, Foucault o Aby Warburg como padres putativos de una voluntad crítica que, en última instancia, lucha contra el olvido. Si desde su nacimiento el cine y el celuloide son memoria –un dispositivo que registra el tiempo y los hechos físicos transformándolos en una imagen, una huella sensible y al mismo un receptáculo de los significados y símbolos de un mundo en perpetua fuga– las operaciones que Gianikian y Ricci Lucchi realizan con el material original con el que trabajan invocan no sólo a la idea de recuerdo y a todo aquello perteneciente al campo semántico de la memoria, empezando por esos catálogos a los que recurren para estructurar su retórica –esa idea de enciclopedia y de archivo que atraviesa el cuerpo de su filmografía y que es asimismo su punto de partida–, sino también a los conceptos de reconstrucción, de recomposición, de reescritura, de relectura, de denuncia y de re-enunciación, de re-montaje, re-creación y de re-estratificación, complejos procesos asociados con la labor del historiador con los que elaboran, en última instancia, cada una de sus películas: “Estamos interesados en un sentido ético de la visión (MACDONALD, 2000: 24)”, aseguran para luego hablar de su trabajo con la imagen como “algo parecido a la vivisección (MACDONALD, 2000: 24)”. Quizá la analogía entre sala de montaje y sala de operaciones, por la que busca asimismo sostenerse esta tesis doctoral, ayude a comprender porque Ricci Lucchi equipara su trabajo con la disección quirúrgica, aunque la investigación de la pareja de cineastas con el archivo y con la imagen va más allá de la mera observación científica de la imagen. Su objetivo es otro y al respecto señalan de manera concluyente que “no se trata sólo que tú puedas pensar con nuestras películas; debes entrar en cada encuadre. Te forzamos a pensar en las operaciones que hemos realizado en el material original (MACDONALD, 2000: 24)”.

Hay un componente intimidante en las películas de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, dice el cineasta Nicolas Klotz (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 143), y a aquellos que conozcan bien la filmografía de la pareja de artistas no les costará reconocerse en esa afirmación. En cierto modo, su trayectoria intimida tanto

como la obra de Aby Warburg, primero porque en sus documentales se funde el peso de la Historia con mayúsculas en la imagen de un rostro en primer plano, y abordar su trabajo a menudo es dejarse arrastrar por un pretérito casi siempre doloroso. El componente intimidante viene dado también porque, pese a una trayectoria que desde la década de 1970 es prolija en películas cinematográficas e instalaciones artísticas, los textos de referencia en torno a su filmografía son escasos. En mi trabajo por recuperar las palabras ya escritas sobre ellos he visto semejanzas, salvando las distancias, a su labor con las imágenes: dada la poca bibliografía existente dentro de nuestras fronteras, se me ha hecho necesario recoger y componer poco a poco, con paciencia y esfuerzo, una bibliografía esparcida en libros -algunos monográficos, otros no-, crónicas de festivales en revistas cinematográficas, artículos académicos y textos críticos, muchos publicados de manera intermitente, casi siempre al calor de la participación de Gianikian y Ricci Lucchi en festivales de cine presentando sus nuevos trabajos. En los últimos años, por fortuna, su corpus fílmico se ha vuelto a abordar con el rigor merecido: sin desmerecer los excelentes libros antológicos de textos críticos y entrevistas coordinados por Sergio Toffetti (1992) y Paolo Mereghetti y Enrico Nosei (2000) sobre los artistas, la monografía de Robert Lumley (2011) ha iluminado y ayudado a cubrir vacíos sobre los cineastas en la investigación presente, así como el volumen auspiciado por el Centro Pompidou de París con motivo del ciclo retrospectivo que les dedicó durante el otoño de 2015, que recoge los principales textos y entrevistas a los artistas realizadas en Francia, así como traducciones en francés de artículos de referencia. En este sentido, ha sido igual de relevante la labor de la Universidad de Udine, a través del laboratorio *La camera ottica* y el congreso *Film Forum*, así como del Centro Pompidou, entre otras instituciones, a la hora de reivindicar el trabajo de la pareja de cineastas y de promover en este último lustro la restauración y circulación de obras pasadas y nuevos proyectos, con el fin de acercar la filmografía de Gianikian y Ricci Lucchi a nuevos espectadores.

## 1.4 Marco metodológico

“El nombre de atlas en su uso como compilación del saber deriva del mapa de Gerardus Mercator [1512-1594] *Atlas sive cosmographice meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* (1595) y es una clara alusión al nombre del titán de la mitología griega Atlas, quien cargaba el peso del mundo sobre sus hombros”, dicen Lorraine Daston

y Peter Galison (2007: 22-23). El atlas ilustra los descubrimientos científicos de diversos ámbitos epistemológicos, recopila y sostiene el conocimiento del mundo, ya que contiene en sus páginas los avances de ciertos saberes así como una amplia gama de imágenes que ilustran aquello que el texto desarrolla: “Los atlas son compilaciones sistemáticas de objetos de trabajo. Son diccionarios de las ciencias del ojo. [...] Los fabricantes de atlas crean una rodaja del mundo nuevamente en imágenes: esqueletos, espectro estelar, bacteria (DASTON & GALISON, 2007: 26-27)”. A Mercator, geógrafo, matemático y cartógrafo, se le atribuye ser el pionero en utilizar el vocablo para designar este tipo de compendios; aunque el atlas no debería entenderse como un sinónimo de mapa o de enciclopedia, a pesar de sus evidentes filiaciones en el campo semántico acerca de la organización del saber.

A través del concepto de atlas se ha articulado la metodología de la investigación. Si uno de los objetivos del presente trabajo busca definir las analogías entre teatros anatómicos y cine médico con el objetivo de fijar aquellas constantes –elementos, imágenes, analogías, jerarquías y discursos– por las cuales podríamos hablar de una cierta retórica visual generada por la mirada médica, y que podría ser común en los regímenes visuales de una y otra epistemología del cuerpo humano, resulta imprescindible detenerse en el tipo de imágenes que cada uno de estas tecnologías y estos paradigmas de representación producía, imágenes que en su mayoría quedaron fijadas en tratados, compilaciones o atlas. De este modo, y por intentar sintetizar al máximo el objeto de estudio, se han examinado los atlas considerados más característicos o, por lo menos, aquellos en los que a nuestros ojos se declinan el máximo de características pertenecientes a uno u otro régimen visual. En el caso de la ciencia anatómica durante la era del Renacimiento, el atlas que se ha escogido como objeto de estudio es el *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), de Andrés Vesalio, y no sólo porque supone un punto de inflexión en términos epistemológicos en el campo de la ciencia del cuerpo, pues también nos interesa por el valor artístico y hermenéutico de unas imágenes que ilustran el interior del cuerpo humano bajo unos códigos que todavía hoy siguen impactando e influyendo. A pesar de que los ejemplos de atlas anatómicos realizados en el período que arranca a mediados del *Quattrocento* y concluye a finales del siglo XVIII son significativos, muchos de ellos de una belleza terrible, el *De humani corporis fabrica libri septem* puede hoy ser considerado el atlas anatómico canónico en tanto que propuso un paradigma

visual epistemológico de la totalidad del cuerpo pensado para llegar al máximo público posible y cuya lógica y retórica influirá a anatomistas y artistas sucesivos. Por su parte, en el ámbito del cine científico-médico, hemos querido analizar el filme antológico *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro, por ser el primer trabajo de ánimo compilatorio del cine neurológico y por unas imágenes que además de ser un valioso documento que retrata un momento muy concreto de la neurología italiana (y europea), poseen otras virtudes técnicas y estéticas que hacen que sobresalga en el corpus de películas neurológicas de principios del siglo XX. Por último, la aproximación metodológica a la obra de Gianikian y Ricci Lucchi ha tenido en cuenta el concepto de atlas, máxime cuando los cineastas cimientan su método de trabajo en base al archivo y al catálogo para conformar, en última instancia, una filmografía que puede leerse como un gran atlas de la historia del siglo pasado. Catálogos, recopilaciones, volúmenes, inventarios, tratados, archivo, atlas: un grandísimo y diverso mapa de los procesos por los que se organiza y se ordena el saber humano sobre el mundo.

Aunque en esta investigación se utilizan como casos de estudio obras francesas o británicas, se ha querido, asimismo, delimitar la investigación al marco geográfico italiano por diversas razones. La primera atañe a una cuestión práctica, ya que se hacía necesario por razones obvias acotar y cribar el objeto de estudio. El segundo motivo viene dado por el peso específico de los centros de saber del norte de Italia en los ámbitos de la ciencia del cuerpo no sólo durante el Renacimiento –en relación al auge de la práctica anatómica–, sino también en los años precedentes al siglo XX, cuando las teorías de la ciencia positivista de la Italia del Resurgimiento comenzaron a expandirse más allá de sus fronteras. La tercera razón por la que este trabajo sólo se fija en el marco geográfico italiano es quizá la más sugerente de todas, y hace referencia a la obsesión por el cuerpo, sus secretos y su visualización que, además de los anatomistas y los fisiólogos y neurólogos de ese país, también han mostrado Gianikian y Ricci Lucchi a lo largo de su filmografía. Se trata de un aspecto que atraviesa toda su filmografía y, por citar un ejemplo evidente, nos gustaría destacar el tercer filme de la serie *Frammenti Elettrici* [*Fragmentos eléctricos*], titulado *Frammenti elettrici n. 3- corpi* (2003) [*Fragmentos eléctricos nº 3- cuerpos*], utiliza metraje en 8mm de películas amateur italianas de la década de 1950 en la que se ven cuerpos de mujeres que parecen filmados de manera secreta y siempre desde atrás, algo que sugiere que

el cámara responsable de esos filmes utilizaba el aparato cinematográfico para dar rienda suelta a sus fantasías vouyerísticas. En manos de Gianikian y Ricci Lucchi, esa obsesión sobre el cuerpo que aparece en el metraje original queda subrayada por el ralentí y la fragmentación y, en este sentido, *Corpi* un vaivén de formas femeninas, de imágenes fragmentadas del cuerpo que a través de la mediación de la cámara satisfacen el deseo de dispositivo depredador, a la caza de nuevos cuerpos que capturar. El cuerpo, sus formas, su interior, sus desgracias y disrupciones, atraviesa, en suma, las imágenes de esta variedad de atlas que ponemos en escena y lo hace en calidad de objeto de conocimiento pero también como escenario de una piel resistente a ser fijada para la posteridad bajo uno u otro código de representación visual.

Por último, resulta necesario insistir en que a pesar de que la metodología de esta investigación se guía por los parámetros del atlas médico del cuerpo en Italia no se pretende elaborar un estudio de la historia de los atlas de este tipo que vieron la luz en la península desde Vesalio hasta la actualidad, sino tomar como paradigma de estudio estos compendios y mediante el marco teórico propuesto evaluar los regímenes visuales científicos ligados a una manera concreta de ver, pensar y representar lo corpóreo.



## 2. Disecciones y catálogos: retóricas visuales médicas del cuerpo

### 2.1 El mito de la objetividad en el reflejo de unas pupilas

“Recuerdo con qué dificultades lo hacíamos y el fervor con que nos aplicábamos para que los primeros intentos tuvieran éxito. Se tenía que luchar con la distancia, con los trastornos de movilidad de los pacientes e incluso a veces con el tiempo; recuerdo (y el cine ahí está para demostrarlo) que un enfermo de esclerosis múltiple fue filmado al aire libre en un teatro primitivo, mientras estaba nevando. Y debe tenerse en cuenta que los pocos y no adecuados medios que habrían agotado a cualquier otra persona no le impidió que el experimento tuviera éxito (ROASENDA, 1927: 47)”. Giuseppe Roasenda (1879-1959), asistente del profesor Camillo Negro (1861-1927) y responsable de estas palabras con las que se inicia el presente capítulo, acompañó al pionero neurólogo italiano junto al operador de cámara Roberto Omegna (1876-1948) en sus múltiples experimentos por filmar a pacientes con desórdenes psíquicos y físicos del Hospital de la Piccola Casa della Divina Provvidenza de Turín (Cottolengo) y de la división de Desórdenes Nerviosos del Policlinico Generale en la misma capital del Piamonte. El resultado de esas filmaciones es el trabajo titulado *La neuropatología* (1908), el primer compendio antológico documental de casos neuropatológicos de la historia del cine médico-científico<sup>11</sup>, cuya versión restaurada y reordenada de 2011 no sólo incluye el metraje que ya sea conocía –el filmado entre 1906 y 1908 por Negro y Omegna junto a Roasenda– de la restauración previa de 1997 del original que guardaba el Museo del Cine de Turín desde 1962, sino algunas tomas nuevas sin fecha específica que incluyen escenas en las que se ve a internos y otras que enseñan a un grupo de estudiantes en las que aparece el propio Negro –aunque como afirman Gianetto y

---

<sup>11</sup> A pesar de no haber podido visionar todo el corpus de películas de temática neurológica, convenimos con Adriano Chió, Claudia Gianetto y Stella Dagna cuando concluyen que “Camillo Negro no fue el primer neurólogo que filmó a pacientes neurológicos. Aún conservamos las preciosas películas de Gheorghe Marinescu (1863–1938), quien filmó a pacientes con hemiplejias y ataxias en 1899 en Bucarest (BARBOI ET AL., 2004; BUDA, O; ARESENE, D., CEAUSU, M., DERMENGIU, 2009), y de Arthur Van Gehuchten (1861–1914), quien, en 1907, filmó a varios pacientes en la Universidad de Leuven también utilizando imágenes fijas de sus películas como material iconográfico para sus publicaciones científicas (AUBERT, 2002). Negro, sin embargo, fue el primero en organizar los casos filmados en un documental con una lógica secuencial documental y a usarlo en varias ocasiones públicas. Además, a diferencia de otras películas de ese período, los filmes de Negro tienen valor artístico particular, ya sea por la riqueza de sus imágenes como por la riqueza de sus detalles. El valor de este tipo de metraje trasciende su importancia médica y científica. En este tipo de casos, el filme se convierte en un testigo irremplazable de la historia humana y social (CHIÓ ET AL., 2016: 48-50)”.

Dagna probablemente fueron rodadas esos primeros años del siglo XX (CHIÓ, GIANETTO, & DAGNA, 2016)–, además de metraje en el que se muestra a pacientes que sufren estrés postraumático, en una serie de secuencias datadas de la Primera Guerra Mundial, rodadas en el Hospital Militar de Turín, tal y como identificaron Gianetto y Dagna. Aunque hoy en día es difícil saber con exactitud el orden secuencial de ese metraje según lo concibió Negro<sup>12</sup>, más teniendo en cuenta que el neurólogo reestructuró ese material varias veces a lo largo de su vida y que la documentación sobre esas filmaciones del archivo de Negro se han perdido, la restauración y reordenación realizada en 2011 por parte del equipo de la cineteca de Turín trabajó con una nueva hipótesis secuencial basada en la clase magistral que tuvo lugar durante la proyección de la película en el Hospital de la Salpêtrière en París en 1908, según lo publicado en la revista *Phono-Cinéma Revue* (ANONYMOUS, 1908: 8), entre otras fuentes. El orden propuesto por el equipo de Claudia Gianetto, siempre basado en esas fuentes de la época, muestra, de este modo, una interesante lógica secuencial, o al menos bastante pertinente para la presente investigación: “Este orden parece obedecer a la lógica de un viaje diagnóstico que se construye desde los pequeños síntomas hacia la histeria a gran escala, en una especie de progresión que es a la vez visual y médica, desde el detalle a lo general (CHIÓ, GIANETTO, & DAGNA, 2016: 46)”.

Así, en la escena que abre el compendio [FIG. 23 Y FIG. 24] vemos un primerísimo plano de los ojos de una paciente que sufre parálisis facial y en el reflejo de sus pupilas se puede además observar claramente cómo Omegna está girando la manivela de la cámara y cómo Negro está indicando a la mujer dónde mirar, en una imagen de “involuntaria fascinación meta-cinematográfica (CHIÓ, GIANETTO, & DAGNA, 2016: 45)” y que confirma, como señalaba Roasenda en esa cita extraída de sus memorias, que, en efecto, el cine demuestra el esfuerzo de los médicos y del camarógrafo para que esas tomas cinematográficas a pacientes con desórdenes psíquicos y físicos se realizaran con éxito. Ese plano de la mirada perdida de la paciente nos devuelve casi por azar -y en una suerte de ensamblaje poético que une diversos planos de la realidad- el reflejo de la puesta en escena efectuada por Negro y su pequeño equipo de rodaje. “El cine está ahí para demostrarlo”, insiste Roasenda

---

<sup>12</sup> Tras los añadidos, la versión de 2011 es 20 minutos más larga que la de 1997 (CHIÓ ET AL., 2016: 44), aunque hay fuentes que aseguran que la antología original, hoy irrecuperable, duraba dos horas (GIANETTO, DAGNA, 2011: 18).

en su pasaje que recuerda las horas de trabajo junto a Negro, y no deja de ser paradójico que uno de los científicos positivistas clave de la Italia del Novecento y el pionero del cine científico italiano, creyentes, por tanto, de la objetividad que prometían las nuevas tecnologías de registro de la realidad, se captaran a sí mismos poniendo en marcha el proceso de registro de un paciente, es decir, que se dejaran captar en mitad del artificio de la puesta en escena. Quienes conozcan *La neuropatología* sabrán que hay otra secuencia también problemática en términos de puesta en escena, en torno a las fronteras entre realidad y ficción. Se trata del famoso episodio de ataque de histeria de una paciente enmascarada [FIG. 25, FIG. 26 Y FIG. 27], en la que también aparecen el profesor Negro y Roasenda en acción, cuya retórica visual se asemeja a la iconografía propuesta por Jean-Martin Charcot con la ayuda del camarógrafo Albert Londe en *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80)<sup>13</sup>, y considerado por estudiosos como Alberto Farassino como un ejercicio que pertenece al “reino de la ficción (FARASSINO, 2009: 110)”. No obstante, a pesar de la fuerza dramática de aquella secuencia y a pesar de cómo el carácter teatral que esconde esa imagen pone en cuestión los valores epistemológicos atribuidos a la cámara cinematográfica como herramienta objetiva para documentar experimentos científicos, como punto de partida a la hora de reflexionar sobre el concepto de objetividad en los filmes médico-científicos quizá sea más reveladora la escena inaugural de la versión de 2011 de la antología de Negro, y precisamente por ese reflejo casual de Negro y Omega en la mirada de la paciente, que convierte esos fotogramas en una imagen meta-cinematográfica poderosa.

Del detalle particular al diagnóstico general: después de ese primer plano de los ojos de la paciente con parálisis facial que inaugura *La neuropatología*, el compendio del profesor Negro detalla otros tantos síntomas, casos y enfermedades en una narrativa que sigue un continuum progresivo, como señalan Chió et al.; un principio de orden estructural sobre los desórdenes del cuerpo (del detalle a lo general), un modelo organizativo o un orden discursivo, en definitiva, que, a pesar de que subraya el carácter didáctico de las lecciones de Camillo Negro, de nuevo cuestiona la supuesta objetividad del relato cinematográfico en relación a la retórica científica. Si la imagen

---

<sup>13</sup> “*La neuropatología* es la versión fílmica de la representación fotográfica de la histeria iniciada por Charcot en La Salpêtrière de París a final de los años setenta del siglo pasado”, indica Giuliana Bruno en *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari* (1995). La cita se ha extraído del artículo sobre *La neuropatología* publicado por Gianetto y Dagna en la revista *Immagine* (2011: 26).

del reflejo en el que veíamos a Negro y Omegna pone en duda esa búsqueda de la objetividad científica acerca del conocimiento del cuerpo humano mediante el uso de tecnologías de visión y reproducción de imágenes en movimiento como el cinematógrafo, el orden del relato también es sospechoso de seguir una retórica concreta y, por tanto, parcial y subjetiva. Resulta significativo, tal y como apuntan Gianetto y Dagna, que *La neuropatología* fuera, si no concebida, sí utilizada como una antología de imágenes de enfermedades neurológicas que imitando los antiguos atlas de ilustraciones anatómicas o médico-científicas habría funcionado como compendio visual desde el cual poder estudiar los misterios de la fábrica humana, en este caso, de la mente; un catálogo visual con el cual aquellos estudiantes o médicos en formación que no tuviesen acceso a pacientes pudieran observar los desórdenes físicos y psíquicos de los pacientes filmados para estudiarlos de manera detenida, plano a plano, fotograma a fotograma, caso a caso. En otras palabras, observar, medir y contrastar un cuerpo según una serie de casos-tipos cuyos síntomas visibles, captados por la cámara que registra la imagen en movimiento, funcionaran como referencia a la hora de poder diagnosticar una enfermedad para más tarde, en la medida de lo posible, curarla. Si nos atenemos a la terminología empleada por Lorraine Daston en su investigación sobre los distintos paradigmas de la imagen científica, no sería muy descabellado pensar los casos filmados de *La neuropatología* de Camillo Negro como un compendio de imágenes epistémicas, es decir, de imágenes que “intentan servir como imágenes de referencia para toda una comunidad de observadores. Recopiladas en atlas científicos o en manuales, estas imágenes están diseñadas para estandarizar los objetos de investigación y calibrar los ojos de los investigadores. ¿Cómo es una cierta planta o animal u órgano del cuerpo? Desde el siglo XVI, el científico novel que se preguntaba estas cuestiones ha sido instruido en ir hacia la naturaleza con el atlas en la mano y a triangular entre especímenes individuales, texto (o instrucción *a viva voce*) y la imagen epistémica. Al leer tanto el libro como el libro de la naturaleza de manera simultánea, el novel gradualmente desarrolla un ojo experto para lo esencial, lo normal, lo típico. Entre la profusión de la variabilidad natural, la imagen epistémica escoge lo que es científicamente significativo. Fuera del clamor de las maneras individuales del ver, la imagen epistémica crea un consenso visual entre iniciados (DASTON, 2015: 19)”.

En *Objectivity* (2007), junto a Peter Galison, así como en trabajos posteriores, Lorraine Daston ha trazado una muy sugerente historia sobre las imágenes epistémicas y sus diferentes paradigmas según el dispositivo visual por el cual estas imágenes fueron o han sido producidas, y su investigación sustenta el camino que se recorre en este capítulo de la tesis. En este tramo de la investigación se pretende vincular los teatros anatómicos, dispositivos de visión y estudio del cuerpo humano que florecieron durante el Renacimiento con el auge de los estudios sobre el cuerpo humano (además de las imágenes sobre el interior del cuerpo producidas por anatomistas y recopiladas en los distintos atlas anatómicos que fueron apareciendo gracias a la imprenta), con el establecimiento del dispositivo cinematográfico como herramienta que registra y documenta el cuerpo en movimiento para su estudio científico, como aquella tecnología que ayudó a instaurar el valor epistemológico de la objetividad como el hegemónico en la ciencia de finales del siglo XIX y principios de comienzos del siglo XX, y más concretamente en el estudio del cuerpo humano. Si como afirma Daston “ser objetivo es aspirar al conocimiento que no deja trazo del conocedor – conocimiento sin marcas de prejuicios o aptitudes, fantasías o juicios, deseos o esfuerzos”, y que “la objetividad es una mirada ciega, mirar sin interferencias, interpretaciones o inteligencia (DASTON & GALISON, 2007: 27)”, la cada vez mayor distancia entre observador y objeto/sujeto observado que se daba gracias a las distintas prótesis ópticas y los diversos aparatos de registro visual del movimiento que nacieron en esos años de intervalo entre un siglo y el siguiente –de la cronofotografía al cinematógrafo–, ayudó a construir el mito de la ausencia de marcas personales del científico en las imágenes que producía en calidad de pruebas visuales utilizando esas tecnologías en sus experimentos. Esa apariencia de distancia característica de las imágenes producidas por aparatos mecánicos de reproducción es una de principales cualidades de las películas médico-científicas de los orígenes –y la encontramos en *La neuropatología*, de Negro, pero también en los experimentos cronofotográficos de Gheorghe Marinescu o las películas quirúrgicas de Eugène-Louis Doyen y otros pioneros del cine médico-científico–; y se trata de un aspecto que, entre otros, la diferencia de las imágenes previas a los medios de producción y reproducción mecánica de imágenes. Las ilustraciones médico-científicas del cuerpo humano que ayudaron a conformar un primer paradigma de conocimiento científico son, por una parte, idealizaciones de lo corpóreo –y se debatirá de manera amplia esta idea a nuestro juicio fundamental–, mientras que por la otra, necesitan de la

condición de cercanía entre el observador y el objeto/sujeto observado para ser realizadas. Pese a la diferencia entre ambos dispositivos de visión, entre los atlas de imágenes anatómicas y los catálogos de imágenes médico-científicas que se derivan de éstos, y entre sus propuestas epistemológicas, el vínculo entre ambos paradigmas nos habla también de una cierta historia de la constitución de la mirada médica, entendida como una mirada normalizadora, que exhibe el poder de la medicina para definir, desde distintas aproximaciones, lo que es un cuerpo humano: compara las características del cuerpo que observa con los cánones de normalidad establecidos por los tratados médico-científicos de la época –lo pesa, lo mide, lo analiza y lo interpreta como normal o anormal en su estructura, en sus funciones y en su comportamiento personal–. Una mirada que, en última instancia, contribuyó a construir, ya fuera en los años del Renacimiento europeo como en los posteriores del Positivismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, una cierta concepción del cuerpo y, por extensión, del sujeto. Si, como asegura Rafael Mandressi, la historia de las representaciones anatómicas explican “el diseño del cuerpo que los anatomistas construyen, el cuerpo que, en gran medida, los anatomistas inventan al poner su mirada sobre él (MANDRESSI, 2003: 7)”, no debemos obviar que los aparatos ópticos y mecánicos de producción de imágenes, en tanto que prótesis que ayudan a extender y ampliar la mirada del científico, también son capaces, asimismo, de construir, de organizar y hasta de *inventar* un modelo de cuerpo y, por tanto, de lo que se supone que es humano. Y sí, como afirman tanto Mandressi (2003) como Jonathan Sawday (1996) o Matthew Landers (2014), los manuales anatómicos surgidos en el Renacimiento poseen una visión estructural del cuerpo humano, incluso arquitectónica, organizando sus atlas en varios libros, cada uno correspondiente a los distintos sistemas del cuerpo (de fuera a dentro: músculos, circulación, órganos digestivos, esqueleto, etc.), no parece asimismo descabellada la hipótesis de que esa organización espacial del cuerpo (de dentro hacia fuera, sin embargo), o del cuerpo como un sistema que podía ser organizado, también palpita en las imágenes cinematográficas de las películas quirúrgicas y neurológicas de los orígenes –derivaciones esas primeras imágenes epistémicas sobre el cuerpo–, así como en el relato que las agrupa, su conjunto discursivo.

En el presente capítulo de la investigación, así pues, se viajará de una a otra época, del Renacimiento italiano a la Italia de finales del siglo XIX y principios del XX mayormente, a través de teatros anatómicos, atlas sobre el cuerpo humano y películas neurológicas y quirúrgicas para intentar dar respuesta a la pregunta de cómo nació la mirada médica que no sólo describía sino que iba construyendo un modelo de cuerpo humano a medida que profundizaba en su exploración y en su conquista; a la cuestión de la objetividad científica como valor epistemológico de las imágenes producidas por aparatos mecánicos de reproducción de la realidad; a cómo tanto las imágenes del cuerpo humano producidas tras las prácticas de la disección y la anatomía como aquellas imágenes que emergieron a raíz de los experimentos de registro del movimiento del cuerpo humano mediante la cronofotografía y el cinematógrafo ayudaron a constituir sendas concepciones del ser humano y a construir la conciencia moderna y contemporáneo del sujeto. Para ello, se indagará en ambas épocas históricas como umbrales de conocimiento –los años del Renacimiento como una era en la que “la ciencia del cuerpo todavía no ha emergido” y “estaba convirtiéndose en ciencia (SAWDAY, 1996: 1)”–; los del Positivismo como una etapa histórica en la que se instaura la unidad del método científico y la primacía de dicho método como instrumento cognoscitivo de la naturaleza, de la sociedad y del ser humano– con el objetivo de detectar trazos comunes, una iconografía compartida, dinámicas y tensiones internas, supervivencias, en última instancia, en las imágenes epistémicas de ambos períodos, nacidas todas de unas prácticas –la disección, la observación, la experimentación, la medición, la comparación con un modelo de cuerpo– entendidas como metodología científica.

## **2.2 La ceremonia de la disección**

“Un profesor de medicina lleva a cabo la anatomía de un cuerpo humano, por lo general de sexo masculino, que durante muchos días se queda sobre una mesa en el medio del teatro, alrededor de la cual los disectores hacen sus experimentos. El profesor inicia la discusión entre el público, y luego se acerca al cadáver para indicar las partes expuestas durante su lección. Durante quince días hay un concurso de profesores médicos, filósofos y anatomistas, así como de académicos. [...] Esto se realiza sobre todo durante la época del carnaval, siendo la estación más adecuada para conservar los cadáveres, pero también para permitir que participen los

enmascarados”. Tomando como fuente las crónicas de A. Sabbatini<sup>14</sup>, la investigadora Giovanna Ferrari se adentró en los misterios de la *gran fontione* de las lecciones anatómicas públicas que tenían lugar en el Palazzo dell'Archiginnasio de Bolonia hacia finales de 1630 (FERRARI, 1987: 50-52), calificadas por la autora como una gran función dado que “no sólo era una clase de teoría anatómica o una lección sobre la disección de un profesor ante sus alumnos, sino más bien una ceremonia compleja (FERRARI, 1987: 50)”. Las clases anatómicas públicas y su carácter ceremonial, festivo e incluso hasta espectacular, han llamado la atención de los historiadores de la anatomía y de los historiadores del Renacimiento, sea por el asombro ante estas antiguas prácticas casi rituales en torno al hecho de la apertura de un cadáver para conocer su interior, sea porque de éstas se derivó un sistema epistemológico en torno al cuerpo humano del que hoy somos deudores. La apertura de cadáveres y las lecciones anatómicas públicas no fueron, como veremos, un fenómeno que sucedía únicamente en la ciudad de Bolonia, pues en Padua, por citar otro de los grandes centros universitarios de la Italia renacentista, también se celebraban clases públicas sobre anatomía, aunque poseían otro cariz que nada tenía que ver con el carácter carnavalesco de aquellas representadas en la ciudad de la Emilia Romana, tal y como defiende Cynthia Klestinec en *Theaters of Anatomy: Students, Teachers, and Traditions of Dissection in Renaissance Venice* (2011). “El caso de Padua indica la existencia de tradiciones alternativas de investigación anatómica; tradiciones marcadas por tendencias intelectuales particulares, sociales o pedagógicas y por especificaciones geográficas (KLESTINEC, 2011: 9)”.

En su investigación, Klestinec busca marcar distancias con las teorías de las clases anatómicas públicas de tipo carnavalesco y festivo<sup>15</sup> y sostiene que, al menos en la escuela paduana, el teatro anatómico no era tanto un espacio pensado para el espectáculo visual sino para la experiencia anatómica de primera mano así como un

---

<sup>14</sup> La cita pertenece a Bologna University Library (B.U.L.), MS.1300, Sabbatini, A. *Memorie del Decimo sesto secolo 1600: sino al principio del Decimo settimo 1700* (8 vols., unpaginated), iii, Jan.-Feb. 1638. Se ha extraído del artículo de Ferrari (1987: 50) tal y como la cita la autora.

<sup>15</sup> La investigadora incluso argumenta que esa descripción de las lecciones anatómicas en la que se vincula la apertura de puertas al público general y la época carnavalesca podría ser una crónica más o menos promocional en una época en la que la Universidad de Bolonia se enfrentaba a una caída de estudiantes extranjeros notable dado el ambiente más opresivo que se vivía a causa de la Contrarreforma. “En este ambiente, las universidades italianas se encontraron compitiendo entre ellas para convencer a estudiantes extranjeros anunciando sus innovaciones. La administración de Bolonia decidió promocionar su recién construido teatro anatómico no sólo anunciando su arquitectura pero vendiendo su evento anatómico anual asociándolo con la festividad del carnaval (KLESTINEC, 2011: 8)”.

lugar para la reflexión casi cosmológica; un espacio de conocimiento que se oponía, o más bien ayudó al surgimiento de las disecciones privadas, donde la experiencia sensorial de la anatomía era posible a aquellos estudiantes de anatomía que no se conformaban sólo con las demostraciones públicas: en las clases privadas podían inspeccionar con sus propios ojos y de cerca los cadáveres, tocarlos, manipularlos, y así formarse en la práctica de la disección. Del mismo modo, Klestinec apunta a una estructura jerarquizada de las lecciones anatómicas públicas, sobre todo en términos de puesta en escena, y al menos en la era conocida como post-vesaliana, época a la que dedica su estudio y tildada de esta manera por ser los años posteriores a la publicación del *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), de Andrés Vesalio (1514-1564), quien enseñó anatomía en Padua hasta que fue requerido por Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1500-1558) para que se incorporara al servicio médico de su corte, en ese momento establecida en Bruselas. Klestinec diferencia entre las demostraciones públicas de anatomía, las lecciones de anatomía y las clases privadas como los tres escenarios que a lo largo del siglo XVI conformaron la pedagogía de la ciencia anatómica en Padua, cada uno de ellos con sendas puestas en escenas respectivas y funciones diferenciadas, si bien el panorama de la ciencia anatómica seguía dominado por las demostraciones públicas, en la que el anatomista aún estaba bastante lejos de tocar y abrir con sus propias manos un cuerpo repleto de misterios: “En los teatros anatómicos temporales, las demostraciones públicas hicieron posible el estudio del cuerpo, pero el anatomista, y no tanto el cadáver, dominaba la escena. Sus palabras, y no sus manos, eran la llave hacia el conocimiento académico, la verdadera fuente de iluminación. Porque los estatutos de la universidad decretaron que la disección tenía que ser realizada por el cortador, o disector (*incisor*), quien podía ser un cirujano no académico, un barbero, o un cirujano-barbero, o un cirujano formado; un universitario aprendiz de cirugía (una posición menos eminente que la ordinaria o extraordinaria cátedras de anatomía y cirugía); o, hacia el final del siglo XVI, un estudiante veterano de medicina (KLESTINEC, 2011: 18)”. Con estas palabras describe la autora, en términos generales y basándose en los estatutos de la universidad de Padua en 1545 como fuente, el protocolo que regía una demostración anatómica pública: “En las demostraciones públicas anatómicas, los anatomistas no solían ser tan asertivos en su rol de enseñar –señalando manualmente las partes del cuerpo que necesitaban ser diseccionadas y finalmente eran diseccionadas. Esto se debía porque los anatomistas estaban

implicados en otras actividades: no enseñar las partes anatómicas al público, más bien hablar al público sobre anatomía. Según los estatutos de la universidad, la típica demostración pública anatómica era organizada por el rector (un puesto escogido por los alumnos) y dos *consilarii* (presidentes de las naciones de estudiantes), además de dos estudiantes veteranos de medicina llamados *massarii* (palabra que deriva de macero o tesorero pero que, en este contexto, se refiere a asistentes formados) quienes eran responsables de poner en marcha el evento. [...] En las demostraciones anatómicas, estos dos estudiantes-asistentes eran responsables de traer los instrumentos y procurar los especímenes (a través de los canales oficiales). Se suponía que también tenían que controlar el acceso, y no permitir que entrara ningún estudiante que no se hubiera matriculado en medicina en al menos un año. Una vez comenzada la demostración, se suponía que tenían que controlar al público. [...] El rector y los *consilarii* han de delegar a uno de los *doctores extraordinarii* quien ha de recitar y leer el texto de la *Anatomia* de Mondino, y uno de los *doctores ordinarii*, ya sea de práctica o de teoría, quien explicará [*declaret*] el texto antes citado línea por línea, y lo que él ha explicado según el texto y la letra, que le permita demostrar [*monstret*] por testimonio visual y verificar en el mismo cadáver (KLESTINEC, 2011: 19-20)”.

Aunque hay otras fuentes que también hacen referencia a ese estricto código de funcionamiento y de puesta en escena de las demostraciones públicas anatómicas<sup>16</sup>, el trabajo de Klestinec nos enseña primero la rígida distribución de roles que reafirmaban las jerarquías académicas en el ámbito del saber del cuerpo en la Padua del *Cinquecento*. Dice además la investigadora: “Con estos agentes jugando unos roles tan activos, las demostraciones configuraron su escenificación. Y reflejaban los procedimientos académicos y las jerarquías, las luchas de poder dentro y entre las naciones de estudiantes, y la consolidación de la autoridad intelectual e institucional

---

<sup>16</sup> Andrea Carlino, tomando como fuente a Alessandro Benedetti, en cuya figura nos detendremos más adelante, y su *Anatomicae, sive de historia corporis humani libri quinque* (1493), explica que “aunque la designación de las figuras propuestas al buen funcionamiento del espectáculo anatómico (*quaestores, praefecti, custodes*) revelan la voluntad de Benedetti de reforzar la cornisa clásica en la cual se sostiene. Al mismo tiempo, esas reglas indican una verdadera y propia formalización de la disección pública, una formalización que muestra también en la distribución del público “sedendi in ordo pro dignitate”. La diferencia de rango ofrece un acceso diversificado al cuerpo seccionado: la primera fila, de hecho, la ocupa el rector; por los estudiantes de medicina, filosofía y otros huéspedes, prelados, nobles y humanistas, invitados con el imperativo de asistir no tanto a una lección de anatomía como aquellas que se desarrollaban en los *studia* tardomedievales, sino a participar, ya, en un espectáculo raro y maravilloso en el cual se contempla la extraordinaria complejidad de la naturaleza y se asiste al desvelamiento de la fábrica misteriosa del hombre (CARLINO ET AL., 2010: 15)”.

(KLESTINEC, 2011: 19)”. Pero, además, estas dinámicas ceremoniales fueron, a tenor de las pesquisas de la autora, una de las causas por las que de manera subrepticia y “en sintonía con esta tradición pública, sobrevivió una tradición privada de lecciones anatómicas y disecciones y floreció a finales de esa década”. Si “la arena pública elaboraba las dimensiones filosóficas de la anatomía y otras investigaciones más contemplativas de la naturaleza, la arena privada llevó a los estudiantes a encararse con el cadáver, con los procedimientos de la disección y la vivisección y con las expresiones de la técnica, las habilidades manuales (KLESTINEC, 2011: XII)”. “Es importante recordar la distinción entre disecciones públicas y privadas en lo que se refiere a los respectivos contextos de investigación, enseñanza y demostración anatómica”, afirma, por su parte Rafael Mandressi (2015: 62). “Las disecciones privadas, aquellas más frecuentemente practicadas y a veces realizadas fuera de los marcos institucionales regulados por las universidades, concernían no sólo a la enseñanza, pero también a la investigación, entendida como la adquisición así como también a la transmisión de conocimiento. Por el contrario, las “anatomías públicas no tenían nada que ver con la investigación; no tenía lugar la exploración del cadáver, sino más bien se trataba de una exposición de un confirmado experto, una representación que hacía visible exploraciones pasadas (MANDRESSI, 2015: 62)”.

Aunque en esta investigación pretendemos centrarnos en las demostraciones anatómicas de carácter público, entendidas, así pues, como “*matheria theatri, digna spectaculo*”<sup>17</sup>, como dramatización del conocimiento, tanto en esas lecciones públicas en el teatro anatómico como en las clases anatómicas realizadas en el ámbito privado, la práctica de la disección, la *notomia*, se convirtió en el método por el cual poder abrir el cuerpo al conocimiento. Ya era practicada desde hacía siglos y se tiene constancia, como afirma Roy Porter, de que en la Alejandría helénica existían disecciones de cadáveres e incluso posiblemente se experimentaba con esclavos vivos (PORTER, 2003: 98). También está documentado que “la primera disección pública humana fue realizada en Bolonia hacia 1315 por Mondino de Luzzi, cuya *Anatomia Mundini* (1316) se convirtió en el texto de referencia habitual sobre el tema (PORTER, 2003: 99)”, mientras también hoy en día los historiadores de la medicina concuerdan en afirmar que la disección era un recurso habitual en el

---

<sup>17</sup> La sentencia es del *Anatomicae* [1502] 1514: 5v de Alessandro Benedetti y se ha extraído del artículo de Rafael Mandressi *Of the Eye and of the Hand: Performance in Early Modern Anatomy* (2015: 66) tal y como está citada por el autor.

ámbito de la medicina a la hora de realizar autopsias o embalsamamientos. “Hasta entonces, la anatomía había desempeñado un pequeño papel en la educación médica. Pero a partir de la época de Mondino los médicos ilustrados empezaron a considerarla fundamental (PORTER, 2003: 99)”, y emergió como la vía por la que verificar los textos anatómicos canónicos como el *De usu partium* de Galeno de Pérgamo (129-199), que desde el siglo II d. de C. hasta bien entrado el siglo XVI era el texto que dominaba el campo del saber sobre el cuerpo humano –un compendio que combinaba filosofía y medicina, una modelo filosofía natural que serviría de guía para los médicos y anatomistas del Medievo tardío y los primeros años del Renacimiento- junto al, posteriormente, citado manual de Mondino. “El propósito de la *Anatomia* de Mondino, un manual práctico y conciso, era que se leyera en voz alta durante una clase de anatomía. [...] Esa anatomía basada en los textos, la demostración de lo que ya se conocía dentro del marco de la teoría galénica, le servía de guía al estudiante, que no tendría la oportunidad de manejar el bisturí personalmente ni de ver muchas cosas por sí mismo. El punto de inflexión llegó con Vesalio y su *De humani corporis fabrica* (PORTER, 2003: 99-102)”.

La disección como “el viaje hacia lo más profundo de la naturaleza humana que ha hecho que la medicina occidental sea única (2003: 99)”, como la práctica que ayudó al ojo humano a recorrer y ver las entrañas del cuerpo, haciendo visible aquello invisible hasta ese momento, y que asimismo contribuyó a construir un modelo de cuerpo y una conciencia de lo humano. La disección no sólo era el método por el que abrir cuerpos, luego transformaría aquello visto y tocado en conocimiento anatómico, sino también era una práctica por la cual el anatomista demostraba una destreza única, una habilidad que le diferenciaba de aquellos que no practicaban la disección, y le otorgaba, en consecuencia, un papel imprescindible en la ceremonia de la anatomía. En este sentido, resulta reveladora una carta del anatomista de la escuela de Padua Gabrielle Falloppio (1523-1562), datada de 1556, que precisamente disecciona Cynthia Klestinec para argumentar acerca del rol protagonista del médico-anatomista en las lecciones anatómicas públicas: “Falloppio hacía este espectáculo más específico y excitante cuando, al final de la carta, organizaba mentalmente la demostración. Él prometía «realizar la más bella anatomía [del cuerpo]» y combinarla con la disección de un pez y un mono; duraría unos treinta días, no incluiría mucha lectura, y concluiría «antes de las lecciones del nuevo año

por venir». Aunque el énfasis en este tipo de demostraciones se apoyaban en la lectura de un texto y en la habilidad del anatomista para involucrar al público y producir comentarios, Falloppio enfatizaba la disección. [...] Con «trabajo duro y diligencia», él prometía «enseñar esos misterios escondidos de Dios». El teatro anatómico temporal mostraría a Falloppio y su conocimiento anatómico. También vincularía el conocimiento a su diligencia en la disección, es decir, a su habilidad práctica de cortar y enseñar. De manera similar a las muchas demostraciones que la precedieron, ésta conjugaba su intención didáctica –el estudio de la anatomía humana– con la intención quasi-estética y religiosa de contemplar la «belleza» de la forma humana. Esta apreciación del cuerpo fue adquirida y remarcada (nunca destrozada) por el procedimiento de la disección. La disección revelaba los secretos de la naturaleza (y de Dios), y Falloppio se situaba a sí mismo en medio de esos misterios (KLESTINEC, 2011: 17)”.

Falloppio no fue el único anatomista que se situó como elemento central e imprescindible en la ceremonia de la disección, como figura clave en el acceso a los misterios del cuerpo. En *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning* (1999), Andrea Carlino recorre la iconografía de las escenas de disecciones de los principales manuales renacentistas, desde las tempranas impresiones de las lecciones anatómicas del *Fasciculus Medicinae* (1491) de Johannes de Ketham (1415-1470), en el que se incluye el *Anatomia Mundini*<sup>18</sup>, la cubierta del *De humani corporis fabrica libri septem* de Vesalio, en la que el célebre anatomista es retratado diseccionando un cadáver en una lección anatómica pública, y hasta las sucesivas cubiertas de atlas anatómicos post-vesalianos como el tratado *De re anatómica libri XV* (1559), de Realdo Colombo (1516-1559), que tomaron como referencia iconográfica la portada del *De humani corporis fabrica libri septem*. “A partir de 1543, las cubiertas ilustradas de los tratados anatómicos que representaban una disección siempre enseñan a un médico anatomista, que hace con sus propias manos la primera escisión en el cadáver, mientras los estudiantes, colegas, o meros curiosos rodean la mesa, impacientes por conocer los secretos de la naturaleza escondidos dentro del cuerpo (CARLINO, 1999a: 53)”, cuenta el estudioso. La investigación de Carlino no sólo

---

<sup>18</sup> Como explica Andrea Carlino, y tal y como se ha mencionado en páginas anteriores, ese manual “fue muy bien aceptado y circuló ampliamente; ejerciendo como uno de los textos fundacionales de medicina académica y ciencia anatómica al menos hasta mitad del siglo XVI. Era un manual enfocado a estudiantes de medicina y barberos, así como también a cirujanos y médicos (CARLINO, 1999a: 9)”.

supone una obra fundamental para tener en cuenta cómo el tratado de Vesalio significó un punto de inflexión, incluso en materia de cubiertas de publicaciones (un aspecto nada baladí en el que se ahondará más adelante), sino que su análisis de la iconografía de las ilustraciones que representaban las clases anatómicas públicas -y que acompañaban los textos de anatomistas- también arroja luz sobre la transformación de los códigos ceremoniales de éstas a lo largo de los años dado que el examen minucioso de estas imágenes nos descubre, entre otros tantos aspectos reveladores, cómo poco a poco la disección fue dejando de ser el método que complementaba el conocimiento del texto en esas representaciones anatómicas para erigirse en la principal práctica que permitía el conocimiento profundo del cuerpo.

Esas portadas ilustradas de los tratados anatómicos y los grabados de las tablas de su interior dan, así pues, buena cuenta del vínculo entre arte y ciencia que floreció en el Renacimiento italiano. Porque la disección no sólo ha hecho de la medicina occidental una disciplina única, también ese acto de cortar un cuerpo para ver su disposición interna contribuyó a la maestría de un buen número de artistas renacentistas: varios artistas de la época trabajaron junto a anatomistas<sup>19</sup> y atendieron disecciones, tales como Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>20</sup> y Marcantonio della Torre (1478-1511) o Miguel Ángel (1475-1564) y Realdo Colombo (1516-1559), por citar dos emblemas del Renacimiento (Ginn & Lorusso, 2008); mientras que el cuadro *Lezione di anatomia* (segunda mitad del siglo XVI), de Federico Zuccari (1542-1609) aunque atribuido durante años a Bartolomeo Passerotti (1529-1592), que retrata reunidos en una clase de anatomía a los artistas Rafael (1483-1520), Miguel Ángel,

---

<sup>19</sup> Recuerda Juan Bordes que “muchas anatomías médicas debían de nombrarse como debidas a parejas de autores: Vesalio-Calcar, Estienne-Rosi, Valverde-Becerra, Casseri-Fialetti, Bidloo-Lairesse, Santorini-Piazzetta (BORDES, 2003: 127)”.

<sup>20</sup> Se sabe que el mismo Leonardo diseccionó por su cuenta un buen número de cuerpos, y su caso es uno de los ejemplos paradigmáticos de la práctica de la disección en el ámbito de lo privado. Sus propias palabras lo atestiguan: “He diseccionado más de diez cuerpos humanos, destrozando todos sus varios miembros y removiendo las partículas de carne mínimas que rodean las venas, sin causar que apenas se desangre. Y cuando un solo cuerpo no me duraba mucho tiempo, era necesario proceder por fases con tantos cuerpos para poder completar mi conocimiento; y esto sucedió al menos dos veces con el fin de poder apreciar las diferencias.” La cita se ha extraído del libro del experto Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Word of Nature and Man* (London: Dent, 1981), a su vez extraído de la investigación de Jonathan Sawday (1996: 111) tal y como la cita el autor. Hay muchos otros compendios sobre la extensísima e incomparable labor de Da Vinci en el ámbito de la anatomía, pero recomendamos dos de las más recientes: *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario: ventidue fogli di manoscritti e disegni nella Biblioteca reale Windsor e in altre raccolte presentati in facsimile nell'ordinamento cronológico*, editado por Carlo Predetti y Paola Salvi, Firenze: Cartei & Becagli; Urbino: Centro studi Leonardo da Vinci e il Rinascimento, 2005; y *Leonardo da Vinci: The Mechanics of Man*, de Martin Clayton, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.

Polidoro da Caravaggio (1492?- 1543), Andrea del Sarto (1486- 1531) y que incluye un autorretrato del pintor, entre otros artistas, también es un poderoso ejemplo pictórico de las sinergias creadas entre ciencia anatómica y arte en los años renacentistas. Como afirmaba Loris Premuda, “la reactivación de la concepción clásica del arte y el renacimiento de la ciencia se encuentran en el mismo nivel, impulsados por los mismos momentos propulsivos (PREMUDA, 1993: 80)”. Igualmente, se reconoce sin atisbos de sospecha que en los años de finales del *Trecento*, a lo largo de todo el *Quattrocento* y del *Cinquecento* italiano, arte y ciencia intercambiaban ideas y se influyeron mutuamente (GINN & LORUSSO, 2008).

Y, de este modo, para apreciar en toda su dimensión esa polinización cruzada entre ambas disciplinas, resulta obligado, así pues, detenerse en la práctica de la disección como método que facilitará al ojo y a la mano el poder acceder al interior de un cuerpo. Tal y como señala Rafael Mandressi, haciendo uso de una cita del cirujano y anatomista Jacopo Berengario da Carpi (1460-1530), “ya no es posible creer que se puede adquirir la disciplina [de la anatomía] únicamente a través de la instrucción oral o medios escritos, porque en este caso mirar y tocar son de hecho indispensables<sup>21</sup>”. La disección, así, entendida como un método (o “la insistencia por la partición de algo o de alguien que anteriormente poseía una única integridad orgánica (SAWDAY, 1996: 2)”) mediante el cual la mirada y el tacto emergieron como sustitutos de los libros canónicos durante las lecciones de anatomía públicas; como una práctica llamada a convertirse en ciencia<sup>22</sup> en una época en la que “todavía no había emergido la ciencia del cuerpo (SAWDAY, 1996:1)”. Pero además de práctica

---

<sup>21</sup> Jacopo Berengario da Carpi escribe estas líneas en su *Commentaria* (1521) a cuenta de la *Anatomia* de Mondino de Luzzi (publicada en 1316) (MANDRESSI, 2015: 61-62).

<sup>22</sup> Durante el Renacimiento *notomia* mantenía el significado etimológico original, queriendo decir disección, en relación al método y no a la disciplina. Anatomía hoy se refiere a la estructura morfológica de un organismo, mientras que una segunda acepción hace referencia a la ciencia que estudia las estructuras morfológicas de los organismos. En los primeros años de la disciplina la disección era el único método posible para estudiar la morfología de un cuerpo, pero hoy ya existen otras técnicas visuales y otros procedimientos que permiten estudiar estructuras corporales sin la necesidad de abrir cuerpos. Por otra parte, no deja de ser llamativo que autopsia significara en esa época ‘ver por uno mismo durante la disección’, la observación detenida de un cuerpo (GINN & LORUSSO, 2008: 295). En *Dissection on Display. Cadavers, Anatomist and Public Spectacle*, Christine Quigley también resalta la diferencia: “Una autopsia, también conocida como examinación post-mortem, se realiza para determinar la causa de muerte, y puede ser de tipo médico o forense. Una disección se practica, normalmente delante de un público, tal y como la definición sugiere, para enseñar la anatomía humana, ya sea una parte o en su totalidad. En muchos documentos históricos, la anatomía no es sólo la estructura interior del cuerpo humano, si no un sinónimo de la disección de ese cuerpo. Así pues [...], un cadáver puede ser objeto de una autopsia para ver cómo una persona ha muerto, o puede ser objeto de una anatomía para ver cómo esa persona ha vivido. (QUIGLEY, 2012: 9)”.

científica también como práctica cultural, tal y como asegura Mandressi, en la medida en que la disección ayuda a “ampliar los horizontes epistemológicos, segrega una estética e irriga a las doctrinas filosóficas (MANDRESSI, 2003: 12)”. Y si “para entender la anatomía humana es necesario practicar la disección, cortar y apartar para enseñar los patrones intrincados y las relaciones entre las estructuras del cuerpo (ROBERTS & TOMLINSON, 1992: 1)”, para comprender esa práctica resulta indispensable estudiar las condiciones en las que se originó y se desarrolló así como los lugares sobre todo los públicos, aunque también los privados, dónde tenía lugar. Regresamos, de este modo y primeramente, a los teatros anatómicos como los espacios donde la mano y el ojo comenzaron a poner en cuestión los textos como única episteme sobre el cuerpo humano para, como consecuencia de ello, establecerse como uno de los primeros dispositivos epistemológicos del cuerpo. Se estudiarán esas estructuras arquitectónicas como espacios de visión, así como el teatro anatómico que aparece en la cubierta del *De humani corporis fabrica libri septem* de Vesalio, en la que es quizá la escena de disección anatómica pública más enigmática y sugerente de todas cuantas se han representado en esos estimulantes años del Renacimiento italiano.

### **2.2.1 Cuerpo y técnica: el hombre de Vitruvio en el teatro anatómico**

“Un teatro temporal ha de establecerse en un lugar adecuado en tamaño y que esté bien ventilado, con asientos alrededor, y cuyo tamaño pueda acoger un número de espectadores así los disectores no se distraerán por el gentío. Éstos deben ser hombres habilidosos que hayan realizado varias disecciones. Los asientos deben ser destinados por orden de rango. Debe haber, por tanto, uno para el Prefecto para que pueda vigilarlo todo y pueda colocar a la gente en sus lugares. Debe haber guardias para calmar al público impaciente que va entrando. Se han de escoger dos administradores de confianza para que se realicen los pagos necesarios del dinero que se ha recolectado”<sup>23</sup>. Esta descripción corresponde a la primera evidencia escrita de un teatro anatómico y se ha extraído del *Anatomicae, sive de historia corporis humani libri quinque* (1493), escrito por Alessandro Benedetti (1450?- 1512), y que vio la luz

---

<sup>23</sup> La cita pertenece a la edición de 1528 del *Anatomicae* de Benedetti y se ha extraído del artículo de William Brockbank *Old Anatomical Theatres and What Took Place Therein* (1968: 372) tal y como está incluida en ese texto.

en Venecia más de cien años antes de que el teatro anatómico de Padua, el teatro fijo más antiguo del mundo que se mantiene hoy en día en pie<sup>24</sup>, se construyera bajo el amparo de Girolamo Fabrizi d'Acquapendente (1533-1619) y Paolo Sarpi (1552-1623).

Existen otras fuentes que atestiguan que, mucho antes de que finalmente se edificaran los teatros anatómicos permanentes, ya existían teatros anatómicos temporales<sup>25</sup>. También se sabe que esos teatros temporales se encontraban siempre vinculados a universidades: levantados en recintos interiores o construidos en su exterior, durante los meses de invierno se realizaban en ellos disecciones públicas o se ofrecían lecciones de anatomía a grupos de estudiantes. No obstante, el teatro anatómico propuesto por Benedetti se alejaba de esas construcciones modestas para buscar la inspiración en los modelos arquitectónicos el Coliseo romano o la Arena de Verona (“quale Romae ac Veronae cernitur”<sup>26</sup>), tal y como señala el humanista en el *Anatomicae*, “monumentos de la época clásica, espacios memorables de juegos circenses y de asambleas públicas de los cuales Vitruvio había dado cuenta en *De architectura* (CARLINO ET AL., 2010: 15)”. También el anatomista francés Charles Estienne (1504-1564) remarcó la importancia de un espacio propio desde el que practicar la disección y enseñar anatomía bajo una puesta en escena que remarcará la condición de espectáculo de las lecciones anatómicas públicas. En *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545)<sup>27</sup> dedicó un capítulo entero, titulado *De l'appareil du theatre anatomique*, a esas estructuras arquitectónicas en el que “precisaba la forma

---

<sup>24</sup> Estamos hablando, no obstante, del segundo teatro anatómico que se construyó en las dependencias universitarias de Padua, en el interior del Palazzo Bo. Diversas fuentes históricas afirman, por otra parte, que Benedetti ayudó a construir el primero de los dos teatros anatómicos de Padua (FERRARI, 1996; PORZIONATO, MACCHI, STECCO, PARENTI, & DE CARO, 2012).

<sup>25</sup> Las siete versiones de la portada del *Anatomia Mundini* de las que se tiene constancia hasta el momento (la primera de 1493, contenida en la traducción al italiano del *Fasciculus Medicinae*, de Johannes de Ketham; la última la que pertenece a la traducción al francés del compendio, editada en 1532) prueban que al menos desde el siglo XIV la práctica de la disección y las clases anatómicas eran comunes en el ámbito universitario y que para ello se construían teatros anatómicos temporales (CARLINO, 1999a: 9-20). La imagen más conocida de un teatro anatómico temporal es la del frontispicio del *De humani corporis fabrica libri septem*, que autores como Maurizio Ripa Bonati o Claudio Galeno Ibaceta señalan como uno de los primeros testimonios gráficos del teatro anatómico temporal de Padua.

<sup>26</sup> La cita está extraída del capítulo *De utilitate anatomices et de cadavere erigendo deque temporario theatro constituendo*, del libro quinto de *Anatomicae, sive de historia corporis humani libri quinque*, de Benedetti, de la edición de 1502. No obstante, se ha extraído del artículo de Rafael Mandressi *Of the Eye and of the Hand: Performance in Early Modern Anatomy* (2015), aunque es habitual encontrar esta fórmula en todas las investigaciones consultadas sobre teatros anatómicos.

<sup>27</sup> A pesar de que el libro de Estienne se publicó dos años después del *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio, se completó antes, en concreto en 1539, por lo que se considera que pertenece al período pre-vesaliano en el corpus de atlas anatómicos (ROBERTS & TOMLINSON, 1992: 170).

del hemiciclo, las dimensiones, los roles que aseguraban un buen funcionamiento, la distribución del público por rango y función, la posición del cadáver, del médico y del cirujano que practicaba la disección (2010: 15)”. Para Carlino, el modelo de teatro anatómico que propone Estienne es, así pues similar al espacio teatral y al espíritu espectacular que defendía Benedetti, aunque, como argumenta el investigador italiano, se debe más a las filiaciones editoriales del anatomista francés, miembro de una familia de tipógrafos bien posicionada, interesado, así pues, en “los fundamentos filológicos de la reconstrucción del teatro antiguo, espacio consagrado tanto a las comedias [...] como a los combates de hombres y bestias, y otras cosas parecidas (2010: 16)”. Por su parte, Mandressi también se detiene en Estienne para subrayar la importancia para ese anatomista de que la mesa de disección (y el cadáver por abrir) esté situada en el centro del teatro anatómico, “en el lugar donde todo el mundo puede ver [...] donde los antiguos griegos y romanos situaban el escenario (MANDRESSI, 2015: 64)”.

Aunque no hay vestigios de esos teatros anatómicos descritos o propuestos por Benedetti y Estienne en sus manuales anatómicos, resulta necesario hacer aquí hincapié en cómo ambos anatomistas se detienen en sus teorías sobre el teatro anatómico en el carácter escópico y espectacular de esa arquitectura, en concebir esa edificación como un teatro del cuerpo en el que se dramatiza la visibilización de sus misterios. Si en sus etapas más tempranas, desde que a comienzos del siglo XIV se fraguara el interés académico sobre el cuerpo, “la disección anatómica persigue la *comprobación*, no la *investigación* (LAÍN ENTRALGO & LÓPEZ PIÑERO, 1963: 124)”, ya a finales del siglo XV nos encontramos con una práctica que, indisociable de la arquitectura escópica de los teatros anatómicos, pronto tomará una función muy distinta y desarrollará unos usos y unos discursos también muy alejados de los preceptos galénicos bajo los cuales se operaba en el siglo precedente. “La lección de anatomía a lo largo del *Cinquecento* en Europa asume diversos significados y valores que se superponen y quedan conciliados en el espacio del teatro anatómico permanente, gracias a la diversidad del público que asistía y a la versatilidad de un saber que tenía como objeto el cuerpo humano (CARLINO ET AL., 2010: 20)”.

En un momento en que en el saber anatómico “parecen converger una multiplicidad de miradas, intereses y atenciones (2010: 17)”, con la edificación del teatro

anatómico fijo de Padua<sup>28</sup> se instauró una nueva aproximación didáctica e incluso filosófica hacia el conocimiento del cuerpo que vinculaba la materia corpórea con el magma de lo cósmico, que descubría en el interior del cuerpo “la infinita sabiduría del Creador”, en palabras de Fabrizio d’Acquapendente<sup>29</sup>. Bajo el amparo de Acquapendente, quien después de Vesalio y de Falloppio se encargó de la cátedra de cirugía y anatomía en Padua desde 1565 hasta 1613, cuando ya era considerado como el mejor anatomista de su tiempo, se construyó un teatro cuya solidez desarticularía, al menos durante un período de tiempo, las tensiones entre estudiantes y maestro anatomista<sup>30</sup>, y situaría a Padua como el gran centro universitario de la Europa de finales del siglo XVI y principios del XVII. “La función del anfiteatro permanente es, en este sentido, de gran simbolismo [...] Estos edificios son un activo de prestigio, el signo del vigor científico de las universidades, lugares de celebración (MANDRESSI, 2003: 240)”.

Pero regresemos a la construcción del teatro anatómico de Padua y a las diferentes teorías sobre su peculiar diseño; teatro, por otra parte, que constituirá el paradigma del anfiteatro anatómico que replicarán las sucesivas construcciones levantadas para el propósito del estudio de la anatomía en las principales universidades de Europa

---

<sup>28</sup> El primer teatro anatómico de Padua de carácter fijo, aunque era desmontable, se construyó entre 1582 y 1584 y era desmontable. Al menos según lo afirma Claudio Galeno siguiendo a Maurizio Rippa Bonati: “Se armaba cada año en una de las salas situadas en el último nivel del Palacio del Bo y después era almacenado hasta que se volviera a requerir (GALENO IBACETA, 2012: 156)”.

<sup>29</sup> Andrea Carlino señala que “a diferencia de sus predecesores [Vesalio y Falloppio], que insistían en el carácter material, manual y empírico de la anatomía y de la disección, Fabrizio en sus estudios y sobre todo en sus enseñanzas se había preocupado de dar un fuerte aliento a los aspectos más propiamente filosóficos y especulativos de esta disciplina, centrándose en las causas, la finalidad y la utilidad de las partes individuales. Leía la anatomía, en resumen, a la luz de la tradición filosófica aristotélica, con el objetivo de tomar de las partes anatómicas observadas y descritas el principio universal que gobierna la fábrica del cuerpo humano y animal (CARLINO ET AL., 2010: 18)”.

<sup>30</sup> Tal y como explica Andrea Carlino tomando como fuente el *Acta Nationis Germaniae Artistarum* (1580-1581), los estudiantes criticaban el estilo “demasiado cortesano” de Acquapendente a la hora de dar clase, así como el registro “demasiado conceptual y oscuro (CARLINO ET AL., 2010: 18)”. También Cynthia Klestinec alude a las tensiones entre maestro anatomista y los estudiantes de medicina y cirugía de la universidad de Padua y subraya esa como un hecho característico del modelo universitario paduano la enorme influencia que los estudiantes tenían sobre el funcionamiento del sistema de ese centro. En sus investigaciones, la autora alude a la poca profundidad que ofrecían estas lecciones de anatomía públicas como origen de la lejanía entre alumnos y profesorado. “Para los estudiantes, se trataba de una clase introductoria, y como no podían observar con detalle ni siquiera acercarse al cadáver, sus ojos se dirigían al profesor y sus pensamientos, sus palabras. Para el anatomista, la demostración servía para cumplir retos profesionales: obtener conocimiento y establecer e incrementar su propia autoridad (KLESTINEC, 2011: 29)”, especialmente en la etapa post-vesaliana: “era un espectáculo ya no basado en cuerpos que tenían que abrirse o la traslación de cuerpos de los ritos académicos a los cívicos propios del carnaval. En cambio, tomó prestado y fusionó elementos de la retórica, la poesía y la puesta en escena, ofreciendo una experiencia más auditiva (que no visual). Dentro del teatro anatómico, el espectáculo de la anatomía requería la misma atención que los asuntos filosóficos o contemplativos (KLESTINEC, 2011: 94)”.

durante el siglo XVII. Esta segunda versión edificada en 1594, y que todavía sigue en pie en el interior del Palazzo Bo de Padua, está hecha en madera, tiene forma de cono invertido y se divide en seis órdenes circulares de diferentes tamaños entre 7,56 y 2,97 metros<sup>31</sup>, que le otorgan ese aspecto elíptico que se va cerrando cuando llega al centro de la estructura, una primera circunferencia en cuyo espacio hoy encontramos la mesa de disección, que en un principio no existía [FIG. 3 y FIG.4]. Desde su origen y hasta la reforma del teatro anatómico que tuvo lugar en el siglo XIX, el cadáver aparecía en la palestra a través de un mecanismo que lo elevaba desde el sótano a ese piso central. Es decir, cuando los estudiantes y los miembros de la jerarquía universitaria y eclesiástica ya había tomado asiento (y no eran pocos, ya que en ese espacio cabían como máximo unas doscientas personas) el cuerpo del cadáver que iba a ser diseccionado era lo último que se hacía presente en los prolegómenos de la ceremonia y marcaba el inicio de la lección anatómica. Aunque hay investigadores como el arquitecto Claudio Galeno Ibaceta que argumentan en contra del teatro anatómico como espacio teatral –el teatro de Padua “no había sido diseñado como teatro, de hecho, sólo así se comprenden las ventanas selladas, en una situación claramente oculta hacia la ciudad, evitando el ingreso de la luminosidad natural, y orientado al norte, acentuando el invierno (GALENO IBACETA, 2012: 157)”–, resulta imposible obviar su naturaleza escópica como arquitectura para la representación de la anatomía [FIG. 6]. Como bien se ha prestado a señalar Teresa Aguilar, el teatro anatómico guarda no pocas filiaciones con las arquitecturas panópticas, aunque no en calidad de espacio de vigilancia y represión, que también dado que muchos de los cuerpos que se estudiaban en calidad de objeto científico pertenecían a presos y condenados<sup>32</sup>, sino que se vincula a la idea de edificio-ojo propuesta por J. A. Ramírez, construcciones que “sugieren una disposición semicircular con una fuente de luz procedente del techo que ilumina la escena central; esta construcción panóptica simularía la anatomía del ojo: la torre de vigilancia en el centro equivale al cristalino, el anillo intermedio puede compararse con el iris y las células con muros radiales apuntando al centro, en el

---

<sup>31</sup> Las medidas se han extraído de la página oficial de la Universidad de Padua. En <<http://www.unipd.it/universita/patrimonio-artistico-culturale/palazzo-bo-teatro-anatomico/teatro-anatomico>>

<sup>32</sup> “Condena de disección” – se cree que la codificación por estatuto de una serie de normas bajo las cuales el cadáver podía ser desmembrado tras la muerte para investigaciones utilitarias de la estructura interna del cuerpo comienza en Inglaterra con el pasaje de la infame *Murder Act* de 1752”, cuenta Jonathan Sawday en *The Body Emblazoned* (1996: 54). El uso de cadáveres de reos condenados a muerte y a ser diseccionados ya era habitual en las primeras disecciones anatómicas.

círculo exterior, equivaldrían al resto el globo ocular (AGUILAR, 2011: 279; RAMÍREZ, 2003: 85-86)”.

Y al hilo de estos conceptos, no habría que pasar por alto la curiosa coincidencia entre teoría y praxis que envuelve la edificación del segundo teatro anatómico de Padua y que ha llamado la atención de un buen número de historiadores de la medicina, así como de investigadores de los teatros anatómicos. Si en los teatros anatómicos “todo estaba organizado para la visibilidad de la acción: la disección se trataba sobre todo de mostrar (MANDRESSI, 2015: 64)”, pensar en el teatro anatómico de Acquapendente como una metáfora arquitectónica de un gran ojo que deposita su mirada sobre el cuerpo a diseccionar, como un dispositivo que articula la mirada humana pero también la mirada cósmica para penetrar en los misterios del cuerpo humano, sea quizá una hipótesis poco contrastable y rigurosa, pero las fuentes documentales sugieren al menos que el particular diseño de ese teatro anatómico, que recuerda, de hecho, a la forma de un ojo, podría estar influido por los propios estudios oculares realizados por Acquapendente y publicados en su compendio *De visione, voce, auditu* (1600).

Aunque existen distintas versiones sobre quién fue el verdadero autor de la planta y el diseño del teatro anatómico de Padua, la más aceptada es la que señala al teólogo Paolo Sarpi (1552-1623), fraile amigo de Fabrizi d’Acquapendente, colaborador del profesor de anatomía e incluso paciente suyo tras haber sufrido un intento de asesinato en 1607, apenas unos meses después de haber sido excomulgado. Sin lugar a dudas la figura de Sarpi resulta fascinante<sup>33</sup> y es otro buen ejemplo del carácter interdisciplinario del modelo de humanista renacentista: interesado en lógica, matemáticas, química, astronomía, magnetismo y óptica, se sabe que trabajó codo a codo con Acquapendente en sus pesquisas sobre la anatomía del ojo entre los años

---

<sup>33</sup> Pietro (tal era su nombre de pila) Sarpi nació en Venecia, hijo de Francesco Sarpi, un mercader, y de Isabella Morelli, una dama veneciana de buena familia, entró en la orden de los Servites en 1566 a los 14 años de edad. Para entonces ya estaba formado en filosofía, teología, matemáticas, griego y hebreo. Tras viajar a Milán y Roma, regresó a Venecia donde fue ordenado Procurador general (1584). A causa de las disputas entre la República de Venecia y el papado, el Papa Pablo V puso en entredicho el área del Veneto en 1606, prohibiendo a los sacerdotes llevar a cabo sus tareas habituales. Venecia, por su parte, ordenó al clero a desobedecer al papado y expulsó a quienes no lo hicieron, incluyendo los jesuitas. Sarpi, que era un patriota, tomó partido de la República contra el Papa y se convirtió en teólogo oficial de Venecia en ese año. Se negó a obedecer una citación para acudir a Roma y en 1607 sufrió un intento de asesinato. El humanista publicó abundantemente sobre cuestiones jurisdiccionales. También es conocida su amistad con Galileo Galilei, de quien, además, fue benefactor (WOOTTON, 1983).

1581 y 1583, en los años previos a la construcción del primer teatro anatómico desmontable de la universidad de Padua. También Acquapendente reúne en su figura las características del *homo universalis* del Renacimiento. Fue uno de los alumnos favoritos de Gabrielle Falloppio, a quien sucedió en la cátedra de Padua, y en su faceta de médico Acquapendente prestó sus servicios a los Medici, entre otras autoridades. Del mismo modo, la amplia variedad de intereses investigadores y las muchas publicaciones que vieron la luz bajo su rúbrica tras retirarse de la docencia prueban la prolífica actividad del pensador: en *De formato foetu* (1600) estudió embriología y desarrollo anatómico del feto humano, erigiéndose como pionero en este ámbito anatómico; en *De locutione et ejus instrumentis* (1601) centró sus investigaciones en el fenómeno del habla; en *De venarum ostioliis* (1603), en las válvulas de las venas; mientras que su *Tabulae pictae*, un compendio de ilustraciones anatómicas que reúne más de 200 tablas pintadas al óleo y que sobresalen del resto de manuales publicados en la época por una iconografía arriesgada y por la vivacidad de sus colores, realizadas junto al arquitecto y artista Dario Varotari (1539-1596) y donadas a su muerte a Biblioteca Nacional Marciana, en Venecia<sup>34</sup>, es una obra tan inusual como magnífica. De entre el conjunto de publicaciones de Acquapendente, cabría detenerse en el dedicado a la anatomía y fisiología de la visión, voz y audición, *De visione, voce, auditu*, como ya se ha indicado anteriormente en esta investigación. En el tercer capítulo de ese tratado, publicado cinco años más tarde de que finalizara la construcción del teatro anatómico de Padua, encontramos un diagrama geométrico [FIG. 1] que representa un ojo y que se asemeja, por no decir que se equipara, a la forma esquemática del teatro anatómico de Padua: “En primer lugar, sabemos que Acquapendente volvió a interesarse en la anatomía del ojo en 1592, justo cuando el primer teatro permanente *erat destructum* y se tenía que proceder a sustituirlo; en segundo lugar, una sugerente imagen relativa a un globo ocular de un bovino, inserta en su obra dedicada a los órganos de los sentidos, presenta un claro paralelismo con la perspectiva cenital del propio teatro. Y bueno, no sin vacilación, estas coincidencias nos llevan a lanzarnos, y sugerir la hipótesis de que el diseño del teatro pudo haber sido concebido a causa de esta refinada investigación sobre la anatomía del ojo. Tal vez no sin un componente irónico, como ya se ha notado, era uno de los

---

<sup>34</sup> El atlas *Tabula pictae* está dividido en ocho volúmenes temáticos, comprende 211 tablas anatómicas coloreadas con pintura al óleo. En la exposición *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici d'Acquapendente*, a cargo de los historiadores Maurizio Ripa Bonati y José Pardo-Tomás y celebrada en la Biblioteca Nacional Marciana entre diciembre de 2004 y mayo de 2005, se expusieron por primera vez al público las suntuosas tablas de Acquapendente.

rasgos característicos de la personalidad del profesor; por lo demás, se trataba de construir un observatorio sobre el microcosmos, una máquina que permitiera a tantas personas como sea posible las mejores condiciones para la participación en un experimento único, lo que de hecho es cada disección anatómica (RIPPA BONATI, n.d.)”. También Rafael Mandressi se ha interesado por lo que ha venido a definir como “una coincidencia en el tiempo que corresponde con una coincidencia en la forma (MANDRESSI, 2015: 65)”. Así lo expone: “en la arquitectura del teatro anatómico encontramos la composición de círculos y elipses también presentes en las ilustraciones de la anatomía del ojo de *De visione, voce, auditu* [...] Paolo Sarpi se cita en el trabajo y su contribución está resaltada; estos conceptos teológicos fueron transmitidos del anatomista al arquitecto, quizás Dario Varotari- quien así se inspire en ese proyecto en el que los pequeños elementos concéntricos están construidos bajo la forma de una casi elipsis, la más grande de éstas bajo la forma de una gran circunferencia. Fabrizi hizo de su teatro «un lugar donde uno ve», una metáfora muy concreta de la visión. En Padua, se diseccionaba dentro de un ojo, en una máquina de percepción (MANDRESSI, 2015: 65)”.

Si el teatro anatómico poseía esa función simbólica de mecanismo ocular por el que se revelaban los misterios del cuerpo humano –la síntesis ideal del espacio arquitectónico orientado hacia y desde el cuerpo humano, un *imago corporis*<sup>35</sup>– su estructura podría interpretarse como un espacio de convergencia de lo humano y de lo cósmico, que conceptualiza la relación entre el conocimiento del microcosmos humano y el macrocosmos, unidos bajo el principio universal que gobierna la disciplina de la filosofía natural –“Entenderemos que el espacio arquitectónico [del teatro anatómico] es una proyección del cuerpo en el mundo, el espacio de un cuerpo que aspira verse, como *mimesis*, en su mundo construido (GALENO IBACETA, 2012: 33)”–; máxime cuando el teatro anatómico, ya en los albores del siglo XVI, “deviene un teatro de la Vanidad y el espectáculo anatómico pretende contribuir a recordar a todos los presentes que *Pulvis et umbra sumus, Nascentes morimur, Mors sceptraligonibus aequat*, e invita al *Nosce te ipsum*<sup>36</sup> (CARLINO ET AL., 2010: 20)”.

---

<sup>35</sup> “Todo el funcionamiento [del teatro anatómico] también está íntimamente vinculado al cuerpo, el teatro es como un instrumento, una compleja máquina que se activa por los cuerpos”, sentencia Claudio Galeno Ibaceta en su investigación sobre los teatros anatómicos (2012: 173).

<sup>36</sup> “*Polvo y sombra somos, Morimos al nacer, La muerte iguala el cetro al azadón*, e invita al *Conócete a ti mismo*”.

Los procesos por los cuales los teatros anatómicos dejan de ser lugares donde a través de la observación del cadáver se contrastaban y comprobaban los textos anatómicos canónicos para devenir escenarios cosmogónicos ya han merecido sendas investigaciones profundas que, por otra parte, se alejan de nuestro objeto de estudio<sup>37</sup>, pero para acabar de comprender cómo se articulaba la mirada médica en esas arquitecturas resulta imprescindible detenerse en la representación del teatro anatómico público que ocupa la cubierta del *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio, con el fin de analizar, si no profusamente si al menos los principales elementos alegóricos que inciden en esa visión cosmogónica que se establece entre el microcosmos y el macrocosmos a partir de la observación de las cavidades del cuerpo humano en el interior del teatro anatómico.

*De humani corporis fabrica libri septem* no fue el primer tratado de anatomía pero sí el primero de la era moderna y marca, así pues, lo sucesivos compendios que se editarán a partir de entonces: el atlas del anatomista de Bruselas supone un punto de inflexión en la historia de la medicina, de tal modo que la historia de la ciencia anatómica se divide en períodos pre-vesalianos y post-vesalianos. En la *Fabrica*, publicado en Basilea en 1543 por la editorial de Johannes Oporinus, Vesalio da a conocer sus descubrimientos anatómicos, mayormente surgidos tras corregir<sup>38</sup> errores de la anatomía galénica, sobre la cuál se cimentaba todo el conocimiento anatómico de la Edad Media, pero su aproximación al saber anatómico significó asimismo un giro copernicano a la hora configurar una nueva epistemología del cuerpo humano. Como se ha apuntado anteriormente, las clases anatómicas públicas se limitaban al modelo *quodlibetariano* en el que los profesores de anatomía se

---

<sup>37</sup> En el primer capítulo de *Book of Symbols. Anatomical Ritual and Renaissance Learning* (1999a), titulado *Representations: An Iconographic Investigation of the Dissection Scene*, Andrea Carlino realiza un cuidadoso recorrido por las transformaciones iconográficas de las representaciones de las lecciones anatómicas, comenzando por el modelo *quodlibetariano*, es decir “las disputas del público sofisticado que desde el siglo XIII en adelante se convirtieron en las puertas de entrada a través de las cuales las personas que no pertenecían al público académico podrían observar y disfrutar de los avances universitarios” (extraído de Heckscher, W. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp: An Iconological Study*. New York. New York Univ. Press: 1958, pp. 45-46, tal y como la cita Carlino), hasta el frontispicio de *De humani corporis fabrica libri septem* de Vesalio (y posteriores), revelando las variaciones y las diferencias en la puesta en escena de las clases de anatomía, de las estrictamente académicas a las públicas y las gremiales. Por su parte, Rafael Mandressi explica en *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident* (2003) cómo el conocimiento del cuerpo fue trasladándose de los textos a la cátedra y de ahí a los cuerpos y al teatro anatómico entre los últimos años de la Edad Media y los primeros del Renacimiento.

<sup>38</sup> Es una de las características de los humanistas del Renacimiento: la revisión y la corrección de los tratados canónicos.

limitaban a exponer las teorías de Galeno muchas veces desde la cátedra o un púlpito, siguiendo fielmente los manuales canónicos, mientras un barbero-cirujano diseccionaba un cuerpo, cuyo interior era rellenado por el saber galénico. Vesalio, por su parte, renegaba de ese método para proponer el método inverso: la observación directa del objeto de estudio, el cuerpo humano, como la única fuente fiable de conocimiento. Por esa razón, ese nuevo orden de la anatomía basada en el estudio del cuerpo humano a través de los ojos y con la ayuda de las manos, el ver y el tocar, ocupa la portada del *De humani corporis fabrica libri septem*, en una suerte de ilustración que a la vez es una declaración de intenciones que muestra, asimismo, la total confianza de un médico sabedor de que estaba transformando la medicina: “La cubierta asume la condición de un verdadero y apropiado manifiesto sobre el concepto de anatomía y la práctica de la disección alcanzados por Vesalio (CARLINO, 1999a: 43)”, un declaración que “anuncia la irrupción ensordecedora de una *scienza nuova*, alcanzada por el virtuosismo manual y la agudeza de la mirada (MANDRESSI, 2003. 90)”.

Cabe pararse a recordar que la portada de un libro siempre ha tenido un valor altísimo *per se*, dado que el autor busca que ésta suponga una síntesis de su obra, o al menos que contenga los elementos principales que la identifiquen por delante de otras publicaciones; y la portada del *De humanis corporis fabrica libri septem*, el atlas anatómico de Andrés Vesalio, contiene el grabado renacentista por excelencia que recrea el interior de un teatro anatómico durante la práctica de la disección en mitad de una lección pública, repleto de elementos retóricos que la convierten, como ya se ha indicado, en un verdadero manifiesto epistemológico. Como señala Juan Bordes en su análisis sobre las portadas de los atlas anatómicos, de la serie de iconos que puede aparecer en una portada de un tratado anatómico, “el más utilizado es la lección de anatomía, como equivalente del aula de dibujo, que relatava las fases del aprendizaje. Pero el escenario puede variar, desde la sala de disección a la cátedra de anatomía, con su teatro anatómico. La lección de anatomía es un ritual que se ha ilustrado de muy diversas formas, desde la sencillez de las obras pre-vesalianas de Ketan y Berengario da Carpi, hasta la teatralidad llena de simbolismo que abre la obra de Vesalio (BORDES, 2003: 139)”.

Diferenciándose de manera notable de la tradición iconográfica previa, en ese grabado vemos a Vesalio en el centro del teatro anatómico dirigiendo la lección pública anatómica y al mismo tiempo practicando la disección sobre el cuerpo de una mujer embarazada, probablemente una cesárea, mientras a su alrededor se agolpa un público bullicioso, agitado y nervioso [FIG. 7]. Están representados diferentes estamentos sociales, de clérigos a legisladores y estudiantes, así como hombres comunes curiosos que se han acercado (algunos se abalanzan desde los estrados detrás de las columnas del teatro) para poder ver el interior de ese cuerpo que Vesalio enseña. En el grabado se puede observar, entre los otros muchos detalles hermenéuticos que articulan esta compleja imagen, extremadamente rica en significados, cómo debajo de la mesa de disección dos barberos (dos *sectores*) discuten acerca del material quirúrgico que tienen en las manos y que parece que están a punto de pasárselo a Vesalio. La escena de la portada está dominada, por último, por la figura de un esqueleto que porta un bastón magisterial, “en una referencia nada disimulada al motivo del *memento mori* y al triunfo sobre la muerte (CARLINO, 1999a: 44)”.

Un primer elemento hermenéutico llama la atención y merece ser desarrollado en el interés de esta investigación: la representación de Vesalio mostrándose en el centro del teatro anatómico abriendo él mismo el cadáver a diseccionar con sus propias manos. Las representaciones previas de las lecciones anatómicas, especialmente aquellas ilustraciones que acompañaban el tratado anatómico de Mondino, muestran una escena de disección con una jerarquía muy clara cuyos elementos retóricos —el barbero-cirujano (*demonstrator*), el *ostentator*, que repite la lección del profesor, y el cuerpo del cadáver a diseccionar se sitúan en un mismo nivel, y el profesor, elevado del resto en la cátedra desde la que ofrece la lección, gobierna la escena— se completan en un circuito que “siempre concluye en la autoridad (WILSON, 1987: 65)”; mientras que la portada del *De humanis corporis fabrica libri septem* ha de leerse como un retrato de Vesalio en acción que no sólo “enfatisa la actividad del anatomista como disector y autor del tratado (CARLINO, 1999a: 52)”, sino que también puede interpretarse como el punto de partida iconográfico en el que lo escópico y lo háptico se imbrican en una sola figura como condicionantes en la génesis de las imágenes del cuerpo: “Mientras que en las lecciones anatómicas realizadas según el modelo *quodlibetariano* es el texto el que genera la disección, aquí

es la disección lo que produce el texto (1999a: 52)”, provocando una transformación completa del estatus del anatomista en las representaciones de las lecciones anatómicas y, por tanto, el rol del médico como fuente de conocimiento directo a través de sus sentidos (vista y tacto) en el nuevo paradigma científico que está por venir. O como argumenta Luke Wilson a la hora de analizar el nuevo estatus protagónico del anatomista que emerge desde el frontispicio del atlas de Vesalio, “el espectáculo estático de la autoridad que provenía del texto ha sido sustituido por la acción dinámica de un actor que, tanto por su propia particularidad corpórea y en su contigüidad física con el cadáver, se encuentra a sí mismo fundamentalmente no muy alejado del cuerpo sobre cuya estructura opera (WILSON, 1987: 69-71)”.

Otro elemento a considerar que llama la atención en ese frontispicio es el preciso diseño del teatro anatómico que aparece representado. Como desarrolla Andrea Carlino, la disección que aparece en la portada del *De humani corporis fabrica libri septem* tiene lugar en un teatro anatómico de madera al aire libre, y, según sostiene el investigador apoyándose en diversos estudios, es un intento de representar el patio del Palazzo Bo, edificio histórico de la Universidad de Padua, en el cual se pueden encontrar la decoración de tipo Dórico que se puede ver en el grabado y que era frecuente en siglo XVI italiano, especialmente en la arquitectura veneciana según describe uno de los grandes maestros arquitectónicos de la época, Sebastiano Serlio (1475-1553), en su *I Sette libri dell'architettura* (1537-1551), tratado seminal de la arquitectura manierista del *Cinquecento* y de amplia circulación en la época. Serlio, asegura Carlino, está también vinculado al teatro representado en el frontispicio de la obra de Vesalio porque se le considera el diseñador y constructor de un teatro de madera temporal, similar al que aparece en la portada del atlas del anatomista, edificado en el patio de un palacio veneciano, tal y como se ha identificado en las páginas de *Trattato sopra la scene de Il primo – secondo libro d'architettura* (1545), del arquitecto, en donde Serlio se refiere justamente a un teatro de madera [FIG. 5] construido en Venecia (CARLINO, 1999a: 46)”.

Fuera o no Serlio el precursor del teatro anatómico que aparece en la portada del *De humani corporis fabrica libri septem*, de lo que no debería haber muchas dudas es que *I Sette libri dell'architettura* del boloñés, junto a la obra de Andrea Palladio (1508-1580), ambos herederos y renovadores de los conceptos arquitectónicos propuestos por

Vitruvio (80-70 a.C.- 15 a.C.) y por tanto, defensores de considerar el cuerpo como medida arquitectónica, influyó a Vesalio –y al artista desconocido que realizó ese grabado<sup>39</sup>– a la hora de proyectar su teatro anatómico en la portada de su atlas anatómico. No podemos olvidar, en este sentido, que el desarrollo de la anatomía estuvo condicionado por la aprehensión del interior del cuerpo humano como un espacio tridimensional, y que el avance del conocimiento en este ámbito estaba interrelacionado con el trabajo de artistas y arquitectos y sus innovaciones respecto a la perspectiva, cuya teoría habría sido propuesta por el matemático, fraile y místico Luca Pacioli (1445-1517) en *La divina proporción* (1509). O como apunta Jonathan Sawday: “el espacio, la posición del cuerpo dentro de una matriz tridimensional, era clave en el conocimiento anatómico. Y el descubrimiento del espacio fue uno de los cambios conceptuales clave que sucedió en Europa en los primeros años de la era moderna.[...] El estudio de la anatomía era el estudio de la organización del espacio (SAWDAY, 1996: 86)”.

El teatro anatómico como espacio arquitectónico que propulsa una cierta epistemología del cuerpo y modela una conciencia de lo humano ha sido estudiado también por el arquitecto Claudio Galeno Ibaceta, para quien el grabado de la portada del *De humani corporis fabrica libri septem* representa más bien el ideal de un teatro anatómico como espacio alegórico en el que “el cuerpo entra en relación mágica con el mundo (GALENO IBACETA, 2012: 138)”. Según el arquitecto, el espacio circular, o semicircular, y la configuración concéntrica del espacio interior del teatro anatómico tendría en otras edificaciones de planta circular su modelo; y por ello propone espacios con forma de rotonda como análogos a la hora de articular esta arquitectura cuya función es observar el cuerpo. En su recorrido, Galeno Ibaceta primero evoca el concepto de hombre de Vitruvio<sup>40</sup>, que remite a su

---

<sup>39</sup> Todavía a día de hoy se desconoce el nombre del artista responsable del diseño del grabado, aunque los historiadores coinciden en afirmar que el propio Vesalio supervisó el trabajo y ofreció no pocos sustanciosos consejos al diseñador. Jun Bordes asegura que “el pintor Stephan Calcar está confirmado como el autor de las ilustraciones por Vasari” en la segunda edición de las *Vidas* (1568), aunque el único consenso al respecto señala que el artista de los grabados podría estar influido por la escuela de Tiziano (1485-1576), o que incluso habría pertenecido a su círculo (BORDES, 2003: 130; ROBERTS & TOMLINSON, 1992: 137-138).

<sup>40</sup> La imagen del hombre de Vitruvio la describe con estas palabras el propio arquitecto: “Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de sus partes y su total magnitud. Asimismo, como, naturalmente, el centro del cuerpo humano es el ombligo, de tal modo que en un hombre tendido en decúbito supino, con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y los de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a

vez al lema renacentista del hombre como medida de todas las cosas, como el punto de partida de los espacios arquitectónicos renacentistas -“En su *Libro Tercero*, [Vitruvio] se refiere al origen de las medidas de los templos, siendo el cuerpo el determinante para tales proporciones armónicas. Lo desglosa, lo atomiza en sus partes, extremidades, sus extensiones, sus relaciones, como medida ideal de la arquitectura (GALENO IBACETA, 2012: 78)”-, para recordar que esa suerte de imagen de un hombre en el interior de un círculo y un cuadrado, imagen mágica de proporción áurica del cuerpo, podríamos aventurarnos a tildarla incluso de alquímica y que Leonardo da Vinci hizo eterna en uno de sus dibujos más conocidos [FIG. 2], se erige, dada su naturaleza y voluntad de perfección geométrica, en “el paradigma de la equilibrada arquitectura hasta la modernidad (GALENO IBACETA, 2012: 78)”; una arquitectura de la que Serlio pero también Palladio, y sus villas venecianas en forma de rotondas que logran la armonía utilizando todas las figuras poliédricas posibles al servicio de una simetría absoluta, casi cósmica, fueron los máximos exponentes en los años del Renacimiento tras el redescubrimiento del *De Architectura libri decem* (23 a.C.-27 a.C.?), de Vitruvio.

El hombre como medida de todas las cosas, situado en el interior de una esfera, el cuerpo geométrico que, como teorizó Luca Pacioli, puede contener en sí los otros cinco poliedros regulares (tetraedro, octaedro, cubo, icosaedro y dodecaedro) y, por tanto, es el más perfecto de cuantos provee la naturaleza, son así pues el modelo conceptual desde el que parte el nuevo pensamiento renacentista, un diagrama que sintetiza las bases epistemológicas de esta nueva era en la que se redescubren los clásicos grecolatinos y que parece replicarse en aquellos mecanismos por los cuales el hombre busca ampliar su conocimiento sobre el mundo. Así, el espacio arquitectónico del teatro anatómico promovido por la ilustración del libro de Vesalio, al utilizar el círculo, o el semicírculo, y situar en su centro el cuerpo y los misterios de su interior, logra convocar en un mismo espacio esférico el microcosmos, el hombre, y el macrocosmos, el Universo, en una retórica de unidad y completitud que será recurrente en sucesivas edificaciones de teatros anatómicos<sup>41</sup>.

---

la figura redonda, se adapta también a la cuadrada; por eso, si se toma la distancia que hay de la punta de los pies a lo alto de la cabeza, y se confronta con la de los brazos extendidos, se hallará que la anchura y la altura son iguales, resultando un cuadrado perfecto.(...) (VITRUVIO, 1995: 81-82)”.

<sup>41</sup> El teatro anatómico de Bolonia, ubicado en el interior del Palazzo dell'Archiginnasio, se edificó en 1637 por Antonio Paolucci (?-1663). Construido en madera, es de planta rectangular, aunque la platea se distribuye concéntricamente alrededor de la tabla de disección. Está decorado por dos órdenes

En términos prácticos, estamos ante un espacio en forma circular que propone varios centros de radio y permite múltiples puntos de vista sobre el centro, ocupado por el cadáver a diseccionar; en el ámbito simbólico, los teatros anatómicos emergen como los espacios dramáticos donde se revela la verdad de un cuerpo, un “lugar interior volcado sobre sí mismo, donde el vivo se vuelca sobre el muerto (GALENO IBACETA, 2012: 39)”. En palabras de Jonathan Sawday, “el significado de esa gran portada de la *Fabrica* de Andrés Vesalio se hace evidente. Lo que está retratado es ni más ni menos que una demostración de la coherencia estructural del mismo universo cuyo componente central –el principio de vida que se oculta en el interior del útero [del cadáver]– está a punto de ser abierto a nuestra mirada por Vesalio (SAWDAY, 1995: 70)”.

En *William Harvey's Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy*, Luke Wilson recuerda que “el cuerpo diseccionado es un caos, da igual lo cuidadosa que haya sido la intervención y a pesar de las renombradas ilustraciones de la *Fabrica* de Vesalio, en la que cadáveres fantasiosos están de pie en poses naturalísticas y como si estuvieran vivos, mostrando sus músculos y tendones arrancados y colgando de sus cuerpos con un detalle tan maravilloso como extrañamente atractivo (WILSON, 1987: 61)”. Para el investigador es probable que detrás de estas representaciones, ceremonias vinculadas a las festividades carnales pero celebradas bajo un estricto protocolo que buscaba cumplir compromisos con la jerarquía local, entre otras cuestiones, existiera una voluntad de embellecer una práctica que nada tenía de bella. Más bien, predisponía a la mirada cruel, y no tanto por parte del anatomista, sino por parte de todos los congregados que se reunían para ver cómo se abría un cuerpo y cómo poco a poco se iba

---

escultóricos: un primero que cuenta con doce estatuas que representan a doce célebres fisiólogos y anatomistas –Hipócrates (460 a. C.-370 a. C.), Galeno, Fabrizio Bartoletti (1576-1630), Girolamo Sbaraglia (1641-1710), Marcello Malpighi (1628-1694), Carlo Fracassati (1630-1672), Mondino de Luzzi, Bartolomeo da Varignana (1260?-1318?), Pietro d'Argelata (?-1423), Constanzo Varolio (1543-1575), Giulio Cesare Aranzio (1529/1530-1589), Gaspare Tagliacozzi (1545-1599)-; y un segundo con efigies de veinte de anatomistas famosos de la escuela boloñesa. El nivel simbólico del macrocosmos lo encontramos representado en el artesonado que decora el techo, realizado en 1645 también por Paolucci. Está adornado por figuras simbólicas que representan catorce constelaciones astrales, mientras que en el centro del mismo se halla, en el interior de una estructura octogonal, un estatua del dios Apolo, patrón de la medicina y a cuyo mítico templo en Delfos pertenecía el *Nosce te ipsum* recuperado por los humanistas renacentistas. Los misterios del cuerpo y la majestuosidad del cosmos, así pues, unidos en una estructura arquitectónica que, lamentablemente, no ha llegado intacta hasta nuestros días. El bombardeo que sufrió Bolonia el 29 de enero de 1944 destruyó buena parte del Archiginnasio y, a pesar de que se reconstruyó inmediatamente tras la Segunda Guerra Mundial, lo que se mantiene hoy en pie es en su mayoría una réplica.

despedazando: “En las disecciones realizadas durante el Renacimiento, el cuerpo se abría para ser visto, se mostraba de manera rápida y, cuando comenzaba a corromperse, o se tiraba en partes a los perros o, más habitualmente, en respuesta a las costumbres locales y a la disposición de las autoridades, se reconstruía y se le ofrecía un entierro elaborado como ritual expiatorio por la violencia a la que había sido sometido. [...] Pero estas consagraciones no conseguían arreglar el hecho de que el cuerpo, habiendo sido abierto para la visión, había perdido para siempre su resistencia epistemológica. [...] La apertura del cuerpo se reparaba, más bien, en la práctica de la propia anatomía, en la que el cuerpo se reconstituía en la promulgación de su traslación de un cadáver particular extendido sobre un espacio horizontal al corpus de categorías mentales que reconstruían el cuerpo en forma de conocimiento fisiológico (WILSON, 1987: 63)”. También Jonathan Sawday hace hincapié en la paradoja cruel que se encuentra en el núcleo del conocimiento del interior del cuerpo humano: “En medicina, la anatomía tiene lugar de tal manera que, en lugar de un cuerpo que anteriormente estaba completo, se construye un nuevo cuerpo de conocimiento y entendimiento para ser moldeado y formado. [...] El anatomista, entonces, es la persona que ha reducido un cuerpo con el objetivo de comprender su morfología y, así, poder preservar la morfología en una fecha posterior, en otros cuerpos, en cualquier lugar (SAWDAY, 1996: 2)”.

Si los teatros anatómicos fueron espacios del cuerpo, del cadáver, más bien, como medida de lo humano y del mundo, proyectado por ese mecanismo arquitectónico hacia el universo, extendido sensualmente en el espacio y abierto a los ojos de los demás en una práctica que comenzará a articular la mirada médica moderna sobre el cuerpo, las imágenes resultantes de la ceremonia de la disección, recopiladas en los atlas anatómicos de los más dotados anatomistas y cuyo origen no podemos desvincular del establecimiento de los teatros anatómicos fijos en la Europa renacentista, sustituirán primero a los textos canónicos de Galeno y Mondino como fuente de conocimiento para alcanzar el estatus de imágenes epistémicas, recordemos, “aquellas realizadas con la intención no sólo de describir el objeto de investigación científica sino de sustituirlo (DASTON & GALISON, 2007: 18)”; si los teatros anatómicos eran, en última instancia, una estructura por la cuál se intentaba diseccionar y copiar, tras la disección, ese cuerpo, en estos atlas anatómicos que de afuera a dentro desollaban un cadáver, ilustrados por el artista que dibujaba esos

cuerpos imitando los gestos de la retórica estatuaria grecolatina o con poses de tono erótico, ya fueran en tinta o moldeados en cera a partir del siglo XVIII, convergen no sólo la voluntad del anatomista de ser lo más preciso posible y fiel a lo que los ojos veían y las manos tocaban, sino también la de crear con ello una obra de arte para la posteridad. Lorraine Daston y Peter Galison recuerdan sobre las ilustraciones anatómicas de William Hunter (1718-1783) y su intención de representar el objeto científico, los cadáveres diseccionados de mujeres embarazadas en su caso, “exactamente como fueron vistos”, que “como las fotografías del siglo XIX, las figuras de Hunter llevan el sello de lo real sólo para los ojos que han sido enseñados en las convenciones [...] de la marca realismo. Además, a los especímenes de Hunter, como todas las «preparaciones» anatómicas, se les inyectaban cera o tinta para mantener los vasos sanguíneos dilatados y «naturales» incluso tras la muerte, haciendo de estos objetos de arte, incluso antes de que fueran dibujados <sup>42</sup>”.

### **2.2.2 El despliegue del cuerpo en los atlas anatómicos**

En los atlas anatómicos, el texto sobre el cuerpo que otrora marcaba las lecciones anatómicas públicas como también el mismo cuerpo que tenía que ser diseccionado están subordinados a la imagen corporal producida por el anatomista. Si en los teatros anatómicos el cuerpo y el texto eran dos entidades enfrentadas según los distintos órdenes epistemológicos a los que pertenecían, con el surgimiento de los atlas anatómicos, cuerpo y texto ya no son dos entes opuestos, más bien complementarios: el cuerpo se convierte, nada más comenzar la disección, en una tabula rasa por leer, por escribir, por conquistar incluso. Un escenario invisible que sólo la habilidad del anatomista puede transformar en visible. Un nuevo mundo. Un horizonte infinito. Y el material resultante de esa operación de lectura, escritura, dibujo y conquista emerge en el marco de un nuevo orden de visibilidad que tiene en la imagen epistémica del cuerpo humano su fin y su medio, dado que la aproximación epistemológica que se considera como la verdadera ya sólo puede ser a través del método de conocimiento propuesto por Vesalio, ya sea observando el cuerpo por abrir en el teatro anatómico (o en las disecciones privadas) o estudiando las representaciones de cuerpos abiertos –desollados, aislados y fragmentados– que

---

<sup>42</sup> La cita que detalla la preparación del cadáver por parte de William Hunter para otorgar mayor realismo a sus ilustraciones anatómicas pertenece al libro de Marielene Putscher “Geschichte der medizinischen Abbildung” vol. 2, *Von 1600 bis zur Gegenwart*. Munich: Moos, 1972. p. 49, y se ha extraído del volumen de Lorraine Daston y Peter Galison tal y como lo citan los autores (2007: 77).

protagonizan los atlas anatómicos. No en vano el propio Vesalio enfatiza el carácter visual del *De humani corporis fabrica libri septem* cuando en el prefacio del tratado asegura que las ilustraciones del libro enseñarán a los estudiantes “la totalidad de las creaciones de la naturaleza como si uno estuviera frente a un cuerpo diseccionado (CARLINO, 1999b: 30)”<sup>43</sup>. El cuerpo, así pues, parece quedar completamente supeditado a la mirada. “El cuerpo”, dice Sawday, “era el escenario del anatomista, sobre el cual él trazaba un texto completo (SAWDAY, 1996: 131)”.

En este punto de la investigación no pretendemos realizar una trayecto diacrónico que recorra los sucesivos atlas anatómicos que desde la irrupción de la *Fabrica* de Vesalio han viajado por los principales círculos académicos de la Europa del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX –de Charles Estienne a Juan de Valverde de Amusco (1525-1587), Volcher Coiter (1534-76), Giulio Casserio (1552-1616), Adrian van den Spieghel (1578-1625), Pietro Berrettini (1596-1669), John Brown (1642-1702), Crisóstomo Martínez (1638-1694), Theodor Kerckring (1640-1693), William Cheselden (1688-1752) Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770), Jacques Fabien Gautier D’Agoty (1711-1785), William Hunter, Félix Vicq-d’Azyr (1748-1794), Antonio Scarpa (1752-1832), Paolo Mascagni (1755-1815), entre otros muchos– sino que el objetivo de tal interés en los atlas anatómicos radica en el análisis lo más detallado posible de la retórica del despliegue del cuerpo y de su interior en estos tratados, el orden por el que anatomistas hacían visible los elementos del cuerpo invisible hasta ese momento y cómo, con ello, contribuyeron a una cierta construcción visual del cuerpo humano.

La importancia capital que supuso la aparición de estos atlas, tratados y manuales, en los incipientes círculos científicos europeos y su rol indispensable en la difusión del conocimiento es resumida por Lorraine Daston y Peter Galison: “Los atlas son compilaciones sistemáticas de objetos de trabajo. Son diccionarios de las ciencias del ojo. Tanto para iniciados como para neófitos, el atlas entrena al ojo a escoger ciertos tipos de objetos como ejemplares [...] y a verlos de una cierta manera[...]. Los atlas entrenan al ojo del novato y refresca el ojo del experto... [...] Enseñan cómo ver lo esencial y pasar por encima de lo incidental, qué objetos son típicos y cuáles

---

<sup>43</sup> La cita original se encuentra en el folio 3 de la *Fabrica* de Vesalio. La cursiva es de Andrea Carlino, de cuyo *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538-1687* (1999b) se ha extraído la cita.

anómalos, cuáles son los rangos y los límites de variaciones en la naturaleza. Sin ellos el estudiante de la naturaleza tendría que empezar de cero a aprender a ver, seleccionar y escoger. Construir desde el trabajo de los otros sería difícil o imposible, porque uno no podría estar seguro de que cualquier predecesor o corresponsal se refirieron a la misma cosa, vista de la misma manera tutorizada. Sólo aquellos que han aprendido del lado del maestro estarían visualmente coordinados. La ciencia habría estado confinada, como sucedió durante muchos siglos, antes de que el advenimiento de la imprenta hiciera posible la difusión amplia de estos atlas, a tradiciones locales de aprendizaje. Las imágenes de este tipo estaban lejos de ser meramente decorativas. Hicieron posible el empiricismo colectivo de las ciencias, más allá de los confines de la escuela local (DASTON & GALISON, 2007: 22-26)”.

En su investigación acerca del origen y desarrollo del concepto de objetividad científica, Daston y Galison se atreven a sentenciar que “no sólo las imágenes hacen el atlas: las imágenes del atlas hacen la ciencia (2007: 22)”;

una afirmación que, a la luz de la relevancia que tomaron, en el caso del estudio de la anatomía, las imágenes del cuerpo humano de esos tratados –majestuosas láminas en gran formato que detallan los misterios del cuerpo hasta desarrollar una cierta iconografía médica de ellos– resulta hoy difícil de contradecir. La tarea de esta investigación, no obstante, no apunta a esa dirección sino más bien a estudiar cómo esas *imágenes que hacen ciencia* se estructuraron mediante una lógica retórica concreta que apuntaló, por tanto, un régimen visual científico específico en el ámbito de las imágenes del cuerpo. En este sentido, la obra de Andrés Vesalio, y sus más de doscientos grabados, es un hito en nuestra cultura occidental porque propone un paradigma visual epistemológico del cuerpo pensado para llegar al máximo público posible y cuya lógica influirá a anatomistas y artistas sucesivos. Aunque hemos de considerar que el inicio del renacimiento anatómico, al menos en términos editoriales, se sitúa en los textos de Berengario de Carpi, *Commentaria* (1521) e *Isagogae* (1522)<sup>44</sup>, el proyecto editorial de

---

<sup>44</sup> La influencia de Berengario sobre Vesalio quizás fue mucho más importante que lo previamente reconocido por los historiadores, recuerda Rafael Ballesteros Massó: “Berengario integró por primera vez la iconografía anatómica en un proyecto editorial con una función claramente explicativa. Muchos de los elementos que se han considerado característicos de la obra de Vesalio ya se esbozaban o se encontraban presentes en los libros de Berengario, incluyendo la utilización en las portadas de una escena de disección anatómica, la introducción de elementos paisajísticos en las láminas y la introducción del manierismo en la representación anatómica. Vesalio, además, utilizó muchas de las innovaciones iconográficas empleadas por el médico de Carpi (BALLESTEROS MASSÓ, 2015: 615)”.

Vesalio era mucho más ambicioso y consiguió sintetizar y dar respuesta a muchas de las cuestiones que en ese momento se fraguaban en el ámbito del saber del cuerpo: “Las intuiciones, sugerencias y advertencias en relación al uso de imágenes en la anatómica y formuladas en la temprana literatura académica, de Aristóteles a Estienne, están reelaboradas de una manera coherente en la *Fabrica*, y son cuidadosamente aplicadas en la realización de las figuras y en el diseño tipográfico del libro. Por este motivo la *Fabrica* marca un punto de no retorno en la historia de la epistemología, de la educación y de las obras sobre anatomía: después de 1543 ya no era posible concebir un tratado anatómico que no utilizara la iconografía como una herramienta indispensable para la demostración, explicación y memorización de los componentes del cuerpo humano y de su relación de uno con el otro (CARLINO, 1999b: 32)”. Y también a pesar de que Vesalio ya había publicado con anterioridad<sup>45</sup>, tomamos el *De humani corporis fabrica libri septem*, así pues, como objeto de análisis para el estudio de la iconografía anatómica.

La *Fabrica* consta de siete libros: el primero está dedicado al esqueleto y las articulaciones (osteología); el segundo, a los músculos estriados; el tercero desarrolla el sistema vascular; el cuarto se centra en el sistema nervioso periférico; el quinto en las vísceras abdominales y los órganos genitales; el sexto describe el corazón y los pulmones; y el séptimo, finalmente, dibuja el sistema nervioso central. El libro termina con un pequeño capítulo sobre algunos experimentos fisiológicos. La *Fabrica* de Vesalio seguía el orden típicamente galénico (SÁNCHEZ SILVA, 2007: 36) –estudio de los músculos; venas, arterias y nervios; y vísceras–, en su concepción de la jerarquía anatómica, incluso al considerar que los huesos eran el fundamento sustentador de la estabilidad arquitectónica y armónica del cuerpo, el sostén en el que se apoya un edificio entero y, por extensión, la estructura del cuerpo. De ahí que el término *Fabrica*, con el que titula su obra, tenga su equivalente en el de edificio o construcción. La representación del cuerpo humano buscaba asemejarse a una estructura arquitectónica: firme, tridimensional, cuya perspectiva apuntaba hacia el

---

<sup>45</sup> En 1538 vieron la luz la *Tabulae anatomicae sex*, seis láminas que mostraban la disección de un cuerpo, una obra “nacida de los mismos requisitos de representar la anatomía, avistar una topografía del cuerpo humano y proveer – gracias al uso de las imágenes- una herramienta didáctica que pudiera ser consultada de ágil y fácilmente. [...] La *Tabulae*, como el título sugiere, consiste en seis hojas sueltas, cada una de ellas lleva un grabado y un texto impreso que acompaña en el comienzo de la hoja y a los lados de la ilustración (CARLINO, 1999b: 68)”; mientras que también ese mismo año el anatomista realizó una nueva traducción del libro de Galeno *Institutiones Anatomicae*.

horizonte interno de las cavidades del cuerpo. “La anatomía del siglo XVI tuvo, como vamos a ver, una idea descriptiva estática y arquitectural condicionada por la visión renacentista del mundo y del hombre, que concebía el cuerpo humano como un edificio, tal como indica el título *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), del gran tratado de Vesalius (LÓPEZ PIÑERO, 2003: 4)”, por lo que “su orden descriptivo se inicia con las partes constructivas o sostenedoras (huesos, ligamentos y músculos), sigue con unitivas (venas, arterias y nervios) y expone a continuación los órganos contenidos en las cavidades abdominal, torácica y craneal (2003: 14)”. Dice Mandressi: “los anatomistas del Renacimiento siguieron el orden descriptivo sugerido en *De anatomicis administrationibus* [de Galeno], a veces la pie de la letra [...] y siempre respetando el lugar inicial asignado por Galeno al hueso. Los argumentos blandidos son siempre los mismos: se debe comenzar por las partes que son responsables de la forma y que sostienen el cuerpo. En cuanto al registro metafórico del tipo arquitectónico, no solamente se recupera, sino se desarrolla y se acentúa según el caso. Vesalio hizo un uso intensivo (MANDRESSI, 2003: 126)”. Esa concepción del cuerpo con una estructura arquitectónica, fundamento que sostiene todas las otras partes del cuerpo, toma gran protagonismo en el atlas vesaliano (Vesalio dedica 42 del total de las 73 láminas a huesos y músculos) y vincula, asimismo, esa visión del cuerpo con el teatro anatómico, estructura arquitectónica levantada con el fin de entrar en los misterios de lo humano, considerado, así pues, el templo epistemológico definitivo.

De este modo, y a pesar de que el orden de la *Fabrica*, que se inicia con los huesos y concluye en el sistema nervioso, parece contradecir una cierta secuencia lógica de la disección y de la apertura de un cuerpo (que se inicia abriendo la superficie para ir extrayendo vísceras hasta llegar al esqueleto, tal y como detalla, además, el orden secuencial de la *Tabulae anatomicae sex*, de Vesalio<sup>46</sup>), si nos ceñimos a la visión estructural del cuerpo que tenía Vesalio, el orden de la *Fabrica* despliega el cuerpo de puertas hacia dentro con el objetivo de llegar a lo más profundo de la arquitectura humana. Esta imagen estructural, topográfica y espacial del cuerpo, que no obstante persiste en la ordenación *capite ad calcem*, de la cabeza a los pies (SÁNCHEZ SILVA,

---

<sup>46</sup> Las seis laminas y su orden son las siguientes: *Tabula prima* detalla hígado, bazo, sistema porta y órganos sexuales; *Tabula secunda*, el sistema venoso e hígado; *Tabula tertia*, corazón, riñones y sistema arterial; *Tabula quarta*, la visión anterior del esqueleto; *Tabula quinta*, la visión lateral derecha del esqueleto; y, por último, *Tabula sexta* ofrece la visión posterior del esqueleto.

2007: 37), será, además, especialmente recurrente en posteriores atlas y tratados anatómicos –“El edificio, la casa, sus fundamentos. Estos son términos a los que regresan sin cesar: Fernel [Jean Fernel, 1497- 1558] comienza su «descripción artificial del hombre» por «las cosas que son como los fundamentos de otros» [...] Sylvius [Franciscus Sylvius, 1614-1672] entra en materia «por los huesos: porque son lo que sostiene el edificio del hombre [...]» (MANDRESSI, 2003: 127)”– y hará florecer todo un repertorio de planchas osteológicas a cuál más fascinante; láminas que asimismo incorporan una lectura alegórica nada velada al representar al esqueleto en actitudes de estudio, trabajo u oración (como los tres esqueletos de la *Fabrica* de Vesalio) [FIG. 12] o al hacer de cráneos y otros elementos óseos ejemplarizantes *vanitas*, danzas macabras o *memento mori*, entre otros tropos visuales. Asimismo, como apunta Juan Bordes, el amplio repertorio de representaciones de la estructura ósea del cuerpo humano señalan el interés de anatomistas en el esqueleto como el mecanismo principal del cuerpo por el que se articula el movimiento y adelante que “la desmaterialización del cuerpo, reducido a elementos lineales, es similar al recuerdo gráfico que utilizó [Étienne-Jules] Marey para representar y fotografiar el movimiento en muchos de sus experimentos (BORDES, 2003: 141)”.

A pesar de que hay voces como la de Jonathan Sawday que inciden en la lejanía que se daba entre esta nueva visión epistemológica del cuerpo y la práctica real de la disección<sup>47</sup>, para nuestra investigación resulta más que pertinente esta visión estructural del cuerpo, concebida como la base de la figura corporal y que explicaría asimismo una cierta morfología interna; como también el modo en que esta concepción del cuerpo se interrelaciona, tal y como se ha expuesto antes, con la percepción del cuerpo como un espacio tridimensional que, en total correspondencia con los estudios arquitectónicos cimentados en el descubrimiento de la perspectiva, lo proyectaba como una estructura cuyos elementos podían ser medidos, alzados y, asimismo, supeditados al sistema de proporciones que regía la naturaleza bajo una cierta armonía estética. Si los edificios tomaban el cuerpo

---

<sup>47</sup> Tal y como señala Sawday, esta concepción arquitectónica del cuerpo que inundó tratados teóricos y que “reforzó la idea bíblica del cuerpo como el templo de la reencarnación, y de Dios como el arquitecto divino de esa construcción (1996: 131-132)”, a efectos prácticos “no daba ninguna pista para el anatomista, cuyo bisturí se suspendía sobre la realidad material del cuerpo. [...] Si, en teoría, se trataba de construir un cuerpo a partir de sus varios componentes, en la práctica no había el tiempo ni un sistema taxonómico lo suficientemente flexible para alcanzar tan pausado proyecto (1996: 132)”.

humano como medida, una visión antropomórfica de la arquitectura propulsada por el redescubrimiento de Vesalio, resultaba necesario ahondar en el cuerpo y su estructura con el fin de hallar las medidas canónicas que revelaran una tipología corporal, si no perfecta, lo más equilibrada posible con el fin de elaborar una norma de lo corpóreo.

La atención de Vesalio a la cuestión de la proporción y del canon queda constatada cuando en el *De humani corporis fabrica libri septem* invoca a la autoridad más normativa de los artistas del período clásico como modelo desde el que estudiar el cuerpo humano: “Es deseable que el cuerpo empleado para la disección pública sea lo más normal posible según su sexo y su edad media, para poder compararlo con otros cuerpos y con la estatua de Policlete<sup>48</sup>”, afirma el anatomista en su libro quinto; una mención que muchos historiadores también han subrayado como consecuencia de la influencia galénica en la *Fabrica* (HARCOURT, 1987: 42; MANDRESSI, 2003: 133) pero que posee unas resonancias más profundas si atendemos al hecho de que el grueso de los cuerpos representados en ese quinto libro del atlas anatómico son copias del repertorio estatuario grecolatino. Como recuerda Glenn Harcourt, “se ha subrayado en varias ocasiones que los ocho miembros de la serie de las figuras viscerales del libro quinto de la *Fabrica* se han basado de manera inequívoca en una de las más famosas piezas antiguas que vieron la luz durante el Renacimiento, el llamado torso del Belvedere, que aparece por primera vez en la colección romana del Cardenal Prospero Colonna en los primeros meses de 1430 (HARCOURT, 1987: 30)”. Otro ejemplo que parece sostener la teoría de que parte del catálogo de Vesalio se inspira en la estatuaria clásica lo encontramos en la figura vigesimoquinta del libro quinto, que muestra el interior de un torso femenino y sus órganos sexuales y que recuerda el torso de la Venus de Milo, máxime cuando la reproducción de Vesalio, como la estatua en la que parece basarse, tampoco posee brazos [FIG. 9]. “De las diez figuras, sólo la novena se muestra como si fuera una reproducción de un cuerpo extendido para la disección. E incluso aquí, el característico truncamiento de cabeza, brazos y piernas parece antes piedra rota que carne cortada. Y, con respecto al resto, todas muestran un concepto similar: aparecen a la mirada no tanto como cuerpos

---

<sup>48</sup> El *Canon* de Policlete era un tratado de escultura que planteaba un ideal de belleza y de armonía corpórea basados en cálculos matemáticos y geométricos. Los historiadores lo sitúan sobre el siglo V a. C., a pesar de que no se ha conservado ninguna copia de ese tratado. No obstante, el Dorífero o el Diadúmeno, dos de sus estatuas más representativas, son ejemplos de sus teorías sobre la proporción del cuerpo humano.

disecionados sino como fragmentos de esculturas que milagrosamente son capaces de hacer creer que son el resultado de demostraciones anatómicas reales (HARCOURT, 1987: 30)”.

Se trata de un aspecto de la iconografía de la *Fabrica* que no ha sido pasado por alto por los investigadores y que todavía hoy continúa siendo uno de los mayores retos hermenéuticos del legado de Vesalio. Por una parte, existe consenso en señalar que el anatomista tenía un fuerte interés en que su libro fuera útil no sólo a los médicos sino también a los pintores y escultores (BALLESTEROS MASSÓ, 2015; SÁNCHEZ SILVA, 2007), pero esa explicación no consigue explicar las razones, al menos las más profundas, de ese catálogo que busca en la estatuaria clásica un cuerpo que eviscerar. Sobre esta cuestión Glenn Harcourt ofrece una más que iluminadora aproximación que, en total consonancia con el argumento de Luke Wilson acerca de las ceremonias públicas anatómicas, escenificaciones las que se pretendía restituir, siempre según Wilson, el decoro hacia un cuerpo al que habían arrebatado su estatus de cuerpo al ser realizado sobre éste una serie de prácticas violentas, incide, por una parte, en el punto ciertamente controvertido de agredir un cuerpo al despedazarlo, y, por la otra, en el objetivo de Vesalio de construir con la *Fabrica* una descripción normativa del cuerpo humano. “Primero de todo, las formas de las figuras viscerales sirven, al menos en representación, a elevar la ciencia anatómica por encima del mundo de la violación del individuo objetivado y la ambigüedad moral en la que esta práctica se imbricaba de manera inextricable (y en cierta manera todavía se imbrica). [...] Además, las figuras viscerales aportan un paralelismo directo con la descripción metafórica de Vesalio sobre la norma de la anatomía humana en relación a la escultura antigua canónica, específicamente con el *Canon* de Policleto. [...] (HARCOURT, 1987: 52-52)”. La relación entre anatomía y escultura no se detiene en esas imágenes anatómicas de la estatuaria clásica de Vesalio. Juan Bordes señala que “algunos escultores, como Houdon [Jean-Antoine Houdon, 1741-1828], Bouchardon [Edmé Bouchardon, 1698-762] o Fischer [Johann Martin Fischer, 1740-1820], modelaron estatuas anatómicas que multiplicadas en copias de yeso se usaron en todas las academias europeas (BORDES, 2003: 146)”. Muchas de estas láminas que representan a estatuas evisceradas, pueden entenderse así pues, como los precedentes visuales de la tradición de los modelos anatómicos en ceroplástica que emergería desde Bolonia y, sobre todo desde La Specola de Florencia y gracias al

talento de Clemente Susini (1754–1814) a partir del siglo XVIII y especialmente en el siglo XVIII.

La supuesta actitud decorosa del anatomista en relación a las representaciones de los cuerpos que previamente había desollado, ya fuera en las lecciones públicas o en el ámbito privado, también puede observarse a partir de otro elemento iconográfico que precisamente no aparece en los atlas anatómicos: la imagen ausente del anatomista practicando la disección sobre esos cuerpos que posan abriendo por sí mismos su interior: “De manera paradójica, mientras la decoración y la ornamentación del teatro anatómico proclamaba la dignidad de la ciencia del cuerpo, el propio anatomista, en las ilustraciones que son una de las características más importantes de los atlas anatómicos, se permitía hacerse desaparecer del espacio de trabajo. Así que, en vez de una demostración de la práctica de la anatomía siendo realizada sobre un cuerpo de un criminal recién ejecutado, las ilustraciones enseñan un cadáver conspirando con su propia demostración, con el objetivo de confesar la verdad del estudio en el que se ha embarcado (SAWDAY, 1996: 113-114)”. Es cierto que en *De humani corporis fabrica libri septem* hay dos retratos de Vesalio —el que aparece en el centro del teatro anatómico que ilustra la portada, y otro que, en un plano medio, nos enseña al anatomista tocando con su mano un brazo (sesgado del cuerpo y en posición vertical, como si colgara de la nada) cuyos músculos desollados son completamente visibles— pero en las planchas anatómicas del interior del atlas la mano del anatomista ha desaparecido para poner en escena una ilusión de cuerpos autónomos que poco a poco, página a página, van autodiseccionándose, como si el mismo proceso de la anatomía les dotara de vida y movimiento al tiempo que su cuerpo va fragmentándose **[FIG. 10]**.

La labor de la medicina anatómica, en última instancia, se cimienta, paradójicamente, en el cuerpo fragmentado, en ese despiezado que ayuda a comprender el cuerpo en su totalidad, como un sistema a cuyo conocimiento sólo se puede acceder por partes. La retórica visual de la fragmentación la encontramos en las tempranas ilustraciones del *Fasciculus medicinae* (1493), de Johannes de Ketham, especialmente en aquella lámina que muestra un cuerpo de una mujer cuyo cuerpo está abierto por el abdomen para mostrar su matriz, enmarcada por un cuadro en el que se ha subdividido, asimismo, distintos cuadros que incluyen el saber de cada una de las

partes del cuerpo que apuntan diversas líneas indicativas [FIG. 8]. Se trata de una imagen en la que todavía el texto ocupa un espacio representativo en la visión del cuerpo, pero que comienza a ser residual toda vez que se va imponiendo la división y especialización del conocimiento sobre el cuerpo. En el atlas de Vesalio, la fragmentación viene primero por la separación y aislamiento de cada uno de los sistemas a anatomizar (óseo, músculos, vísceras, nervios) y, después, los miembros que dominan esos sistemas en una retórica que, como ya se ha apuntado, va de puertas hacia adentro para concluir con el cerebro, órgano que se esconde en la cavidad craneal, zona del cuerpo que sostiene una gran y variada simbología.

Descontextualizados y extraídos del cuerpo al que pertenecen, estos órganos representados en los tratados anatómicos están expuestos a menudo sin aumentar la información sobre esto e incluso hay ejemplos de atlas que exponen esos órganos sin cuerpo como elementos flotantes en el vacío de la lámina: “Con la progresiva especialización de la anatomía, la información aumenta y se hace necesario el detalle, que fragmenta el cuerpo pormenorizando los contenidos. [...] En anatomías como la de Sarlandiere [Jean-Baptiste Sarlandière, 1787-1838], la división tiene razones mnemotécnicas y el cuerpo se despieza organizando una cartografía o diccionario de partes sobre las que no se dan instrucciones de montaje (BORDES, 2003: 150-151)” [FIG. 11]; pero lo habitual en la mayoría de atlas que representan fragmentado en piezas el cuerpo bajo la propuesta epistemológica de sistematizarlo es que propongan complejas estructuras de lo corpóreo. Son cartografías de áreas ignotas que reducen a lo mínimo cada uno de los elementos que conforman el paisaje de debajo de la piel, tratados que se aventuran a “cortar el cuerpo en partes y pensarlo en términos de ensamblaje (MANDRESSI, 2003: 146)”. Seccionar y montar, en suma, dos acciones indisociables en la práctica anatómica.

### 2.2.2.1 Hojas volantes y anatomías desmontables

A pesar de la importancia capital del *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio, tanto en el ámbito médico como en el sector editorial, así como por su propuesta teórica y por su innovación iconográfica en la disciplina de la anatomía, el proyecto de Vesalio, tal y como han querido señalar muchos historiadores (BALLESTEROS MASSÓ, 2015; BARÓN FERNÁNDEZ, 1970; CARLINO, 1999b; SÁNCHEZ SILVA, 2007), era demasiado ambicioso para unos años en los que tanto el mundo académico

como el público letrado apenas podía permitirse un atlas tan voluminoso y, a buen seguro, no demasiado económico: “La *Fabrica*, sin embargo, es un libro complejo, decididamente prolijo y demasiado caro para jugar el papel que Vesalio deseaba para tal, el de un instrumento para la amplia difusión del conocimiento del cuerpo humano. Tuvo una cantidad mínima de éxito comercial –lo suficiente como para que Oporinus imprimiera una segunda edición en 1555-, pero quedó confinada a un público reducido. [...] (CARLINO, 1999b: 38)”. Así, “consciente de las limitaciones comerciales de un trabajo tan caro de producir y comprar, y del restringido acceso que estaba obligado a tener, Vesalio y Oporinus prepararon y publicaron un par de ediciones del *Epitome* –una en latín y otra en alemán– al mismo tiempo que lanzaron la *Fabrica*. Es una síntesis de doce páginas de la anatomía de la *Fabrica*, en la que las ilustraciones juegan un papel mayor que el texto. En su dedicatoria al príncipe Felipe de España, Vesalio define el *Epitome* como un compendio, un apéndice o un índice, en el que los siete libros de la *Fabrica* son resumidos para que pueda ser consultada de manera rápida, y convertirlo en una herramienta eficaz para la memorización de la anatomía. Las descripciones anatómicas, ahora asignadas a una función mnemotécnica y de síntesis, están abreviadas y hacen más claro y más fácil recordar a través de una combinación de ilustraciones y de una explicación breve. El *Epitome* fue concebido con tal intención, con su énfasis en la imagen, que podría y pudo alcanzar un público mucho más amplio que el que logró la propia *Fabrica* (CARLINO, 1999b: 38-39)”.

La edición de láminas, u hojas volantes, que incluían principalmente grabados de diagramas anatómicos primero y después ilustraciones anatómicas complejas (algunas de estas láminas incluso poseían partes móviles que permitían mostrar y ocultar partes del cuerpo, desplegando en papel las diversas etapas de la disección) junto a un texto explicativo, fue incrementándose en los primeros años del Renacimiento a medida que el interés en esta disciplina iba aumentando y se requería, así pues, una mayor circulación del conocimiento anatómico en un soporte que fuera manejable. Como señala Andrea Carlino, uno de los investigadores que más profusamente ha ahondado en el fenómeno de las hojas volantes en su compendio *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538–1687* (1999b), “[la anatomía] atrajo a un público mucho más amplio del que podemos imaginar, un público que no pertenecía a ningún grupo profesional identificable, cuyos miembros

sólo podían leer en lengua vernácula (si es que podían leer) y que habían adquirido conocimiento a través de las imágenes (CARLINO, 1999b: 46)”. A ellos, argumenta Carlino, estaban dirigidas estas láminas anatómicas como el *Epitome* [FIG. 13], “fruto del mismo ambiente cultural y tecnológico que inspiró a Vesalio a diseñar su *Tabulae*<sup>49</sup>, producidas para un mismo propósito y bajo una misma concepción de las imágenes: herramientas con las que sintetizar, memorizar y difundir el conocimiento anatómico (1999b: 46)”. Nos encontramos, ya en los primeros años del siglo XVI, con un ambiente -académico y secular, pero también formado por una incipiente burguesía y miembros de la corte- que conoce las innovaciones tecnológicas de la imprenta pero que, por distintas razones no le es posible adquirir un obra como la *Fabrica*.

La popularidad de las hojas volantes está constatada por las numerosas copias de la *Tabulae anatomicae sex*, de Vesalio (BALLESTEROS MASSÓ, 2015), así como los plagios que sufrió esta temprana obra del anatomista de Bruselas (CARLINO, 1999b), probablemente las láminas sueltas sobre anatomía más difundidas en la época. Existían, por supuesto, otros médicos anatomistas que también imprimieron sus conocimientos en estos soportes, aunque, como indica Carlino, la gran mayoría de estas impresiones tuvieron una vida efímera, ya fuera por el constante uso al que fueron sometidas o a la fragilidad del mismo formato; un soporte que por sus características, además, no se le otorgó el suficiente valor como para ser conservado para la posteridad. Sea como fuere, los primeros ejemplos conocidos de estas hojas, al menos eso es lo que indican los investigadores se remontan a 1538 y están asociados a la imprenta en Estrasburgo del grabador Heinrich Vogtherr (CARLINO, 1999b), aunque muchos investigadores han querido señalar la existencia de láminas tempranas que complementaban los textos de manuales anatómicos como el *Fasciculus medicae* (CARLINO, 1999b; ROBERTS & TOMLINSON, 1992). No es tarea de esta investigación el ofrecer un detallado catálogo de estas hojas volantes, algo que por otra parte ya ha realizado con rigor enciclopédico Andrea Carlino y, de una

---

<sup>49</sup> “Aunque la *Tabulae* no fue novedosa desde el punto de vista anatómico, sí marcó un punto de inflexión en la historia de la comunicación de la ciencia, evidenciando el potencial didáctico y sintético de las imágenes. La larga tradición de que la anatomía se creó en su esencia en el acto de mirar se hizo realidad a lo largo del Renacimiento porque se dieron las condiciones que permitieron florecer la disciplina: un mayor acceso a la observación directa de cuerpos diseccionados, la redefinición, a través del nuevo medio de la imprenta, de las modalidades de transmisión del conocimiento, el establecimiento de una nueva cultura visual en la que las imágenes vinculaban la transmisión del conocimiento a la estética (CARLINO, 1999b: 45)”.

manera más general Roberts y Tomlinson, pero las características de este formato como precedente de las posteriores planchas anatómicas cuyas figuras incluyen partes móviles que se despliegan para abrir el cuerpo que representan, y hacer visible su interior, son de sumo interés.

Como señalan Roberts y Tomlinson, “hacia 1543, cuando Vesalio había publicado su *Epitome*, otras anatomías desplegadas [*flap anatomies*] estaban circulando, sobre todo en Alemania y Francia bajo el formato de hojas volantes (1992: 52)<sup>50</sup>”. Estas anatomías desplegadas en la mayoría de ocasiones eran grabados de dos hojas que representaban a un hombre y una mujer sentados, alrededor de los cuales se detallaba textualmente, en latín aunque en la mayoría de ocasiones en lengua vernácula, la partes del cuerpo y su fisiología. Lo singular de estas hojas volantes es que sus torsos pueden ser desplegados en capas con el fin de observar sus órganos internos, de tal modo que tras ir levantando la serie de capas que cubre la figura del cuerpo se puede llegar a ver la caja torácica y la espina dorsal del esqueleto. “Esta técnica de ilustración [anatómica] ofrece una representación virtual de las tres dimensiones del objeto impreso y del sujeto representado y permite que se representen los órganos internos en términos de relaciones funcionales y espaciales entre los sistemas fisiológicos. En suma, trasladaba al papel la totalidad del concepto de la disección anatómica, imitando el progresivo desvelamiento del cuerpo, de la piel a las entrañas (CARLINO, 1999b: 58)”.

Estas láminas de anatomías desplegadas, cuerpos que se abren y se cierran, que se tapan y se destapan, se montan y se desmontan mediante capas de papel [FIG. 14] en un “simulacro de disección (BORDES, 2003: 152)”, gozaron de amplia aceptación y popularidad ya desde su aparición en el siglo XVI, y uno de los trabajos más reconocidos de la tradición es el *Catotrum microscomicum* (1613<sup>51</sup>), obra de Johann Remmelin (1538-1632) y conjunto de tres hojas volantes de capas superpuestas cuyo éxito provocó sucesivas impresiones a lo largo del siglo XVII y XVIII (BORDES, 2003; BROWN, 2013; CARLINO, 1999b; ROBERTS & TOMLINSON, 1992). “La

---

<sup>50</sup> En su *Epitome*, también Vesalio incluyó algunas páginas que podían ser manipuladas para ser convertidas en anatomías *desplegadas* (BORDES, 2003; BROWN, 2013; ROBERTS & TOMLINSON, 1992).

<sup>51</sup> Explica Andrea Carlino que en 1613 aparecieron dos ediciones de estas tres láminas, similares pero con ligeras variaciones. La primera era obra de Remmelin, mientras que la segunda está atribuida a Lucas Kilian, grabador de la ciudad de Augsburg, a quien Remmelin acusó, en la edición de 1619, de haber publicado esas imágenes sin su consentimiento (CARLINO, 1999b: 71).

publicación de estas imágenes anatómicas, junto a, por nombrar varias, curiosidades naturales, eventos extraordinarios, mapas geográficos, alegorías morales y sociales, es, entonces, el fruto de la interacción entre el producto (los impresores de láminas) y la demanda (el público), característico de este momento de la historia de la iconografía y de la imprenta. Muchas de las imágenes producidas en este contexto – y las figuras anatómicas en particular– fueron concebidas como *imagines contrafactae*<sup>52</sup>, dibujadas una vez y para todos por un artista anónimo que se suponía que había reproducido fielmente la realidad, y las lanzaba al mercado, fáciles de copiar, cambiar y rehacer mientras circulaban por la red que alcanzaba los nodos de la industria del grabado en el centro de Europa. El campo de la anatomía [...] podrá emerger fuera del mundo académico y ser compartido por todos (CARLINO, 1999b: 103)”.

Con todo, este formato de montaje y desmontaje del cuerpo sobre el papel no se hará habitual hasta bien entrado el siglo XIX: “la técnica de ilustrar la anatomía a través de múltiples capas desplegadas ha continuado hasta el presente, y alcanzó los máximos niveles de sofisticación en el siglo XIX con el trabajo de escocés-americano Alexander Ramsay [1754-1824] y del inglés Tuson [Edward William Tuson 1802-1865] (ROBERTS & TOMLINSON, 1992: 52)” **[FIG. 15]**. Es en el siglo XIX, así, cuando el uso de figuras anatómicas desplegadas se extiende tanto en el ámbito académico como en el doméstico, utilizándose como ejemplos ilustrativos en profesiones como la enfermería o la obstetricia, en lecciones anatómicas públicas, para quienes la disección estaba fuera de cuestión y también utilizaban estos modelos como alternativas baratas a las estatuas de ceroplástica; mientras que en la privacidad de los hogares servían como manuales ilustrativos para la educación sexual, entre otras razones. Con la llegada de las anatomías desplegadas<sup>53</sup> al mercado masivo del público general, transformadas en artefactos educativos con un componente lúdico, los secretos invisibles del interior del cuerpo humano estaban a la vista de cualquiera con apenas un gesto de la mano.

---

<sup>52</sup> El *contrafactum* es un término que proviene del ámbito musical y define la práctica de tomar prestado una canción de una esfera (privada, pública, del ámbito eclesiástico o a la inversa) y rehacerla para adecuarla al registro contrario. El objetivo es, en suma, parodiar una canción sacra profanando su mensaje, o al revés.

<sup>53</sup> Los manuales domésticos sobre sexualidad de Frederick Hollick (1818-1900) fueron muy populares, pese a enfrentarse su autor a varios juicios y condenas por obscenidad. Otra obra, más reciente en el tiempo, que se aprovecha del recurso de la tridimensionalidad desplegada en papel es el atlas anatómico juvenil *The human body* (1983), de Jonathan Miller.

## 2.3 La imagen del cuerpo hacia la época de su reproductibilidad técnica

“Hacia falta ver, hacía falta tocar”, dice Rafael Mandressi en su estudio del surgimiento de emergencia de la mirada médica y de la construcción del cuerpo anatómico a lo largo de los primeros años del Renacimiento (MANDRESSI, 2003: 111). Si “los sentidos constituyeron la piedra de toque del conocimiento anatómico, empírico y cualitativo, que detectaban las formas, las situaciones, los colores, las texturas, las consistencias, las temperaturas. El cuerpo es lo que percibimos, lo que hemos conseguido recopilar forzando los límites impuestos por esta frontera opaca que es la piel (2003: 111)”, ¿cómo modificaría el surgimiento de los mecanismos mecánicos de visualización y reproducción visual esa manera de detectar el cuerpo y la ulterior imagen del cuerpo?

En el apartado previo se ha intentado elaborar una aproximación a cómo la obra de Andrés Vesalio inauguraría un nuevo régimen epistemológico y visual acerca del cuerpo humano, basado en la observación directa de éste -un régimen visual que tiene su base en la comprobación y auscultación mediante el ojo y la mano- y que en última instancia acaba plasmado en las imágenes de los atlas anatómicos, imágenes, a su vez, de un modelo de cuerpo, pues no olvidemos el carácter normativo con el que probablemente se concibió el *De humani corporis fabrica libri septem*. El científico observa el cadáver, lo estudia, lo ilustra produciendo una imagen de éste que, en cierto modo, sustituiría el cadáver por su visión del cuerpo: las imágenes de la *Fabrica* y atlas anatómicos sucesivos nos recuerdan que el cuerpo diseccionado era al mismo tiempo tanto el objeto de estudio como el efecto de ese análisis. Así, en esas imágenes de la *Fabrica* convergen no sólo la intención de Vesalio por impulsar el conocimiento del cuerpo a través de los sentidos, sino otra serie de anhelos y tensiones, capas de conflictos y contradicciones que, en última instancia, ensalzaron esas imágenes hasta erigirlas en imágenes epistémicas, “imágenes de referencia para toda una comunidad de observadores (DASTON, 2015: 19)”. El cambio metodológico impulsado por Vesalio en la incipiente ciencia anatómica que se consolidaría durante los siglos venideros no sería, sin embargo, impuesto de inmediato ni estaría carente de sospechas, refutaciones, ampliaciones y otras tantas capas de apuntes, añadidos, dudas y modificaciones; intentos, en última instancia, de

sistematizar una cierta representación de la estructura al completo del cuerpo humano.

En el recorrido que Lorraine Daston y Peter Galison realizan en su estudio sobre la objetividad por las múltiples imágenes científicas, de la imagen sintética a la imagen objetiva tecnificada en sintonía con los períodos o epistemes marcados por Michel Foucault (1926-1984) en *Las palabras y las cosas* (1966), los investigadores se detienen en los distintos valores epistémicos<sup>54</sup> y las normas de conocimiento que las diferentes maneras de producción de imágenes para la ciencia aportan a los paradigmas epistemológicos que se han sucedido desde el Renacimiento, época acompañada de la expansión del uso de la imprenta, hasta prácticamente hoy. Su trabajo resulta revelador en tanto que articula una clasificación de los regímenes visuales científicos, pero también porque ayuda a comprender las tensiones que esas mismas primeras imágenes científicas (también las posteriores) contenían en su seno; tensiones que evidencian las distintas controversias en el campo de la filosofía de la ciencia que han acompañado el desarrollo de la disciplina así como sus muchos e incontables progresos.

En el apartado previo se ha hecho hincapié en cómo esas imágenes de cuerpos son un cuerpo que “los anatomistas inventan al poner su mirada sobre él (MANDRESSI, 2003: 7)”, en cómo las imágenes de los atlas “son una vía para interpretar un cuerpo, de ver su forma y naturaleza y establecer su realidad (AMSTRONG, 1983: 2)”; en el caso de Vesalio, un cuerpo modelado bajo unos parámetros visuales muy concretos y un repertorio retórico anclado en una serie de tropos visuales específicos, mediante los cuales pretendía presentar una cierta norma de un cuerpo. Hoy no cuesta entender que el cuerpo real -el que tocamos a diario y en el cual observamos el peso y el paso del tiempo- y la reproducción de éste en los atlas anatómicos de antaño no son lo mismo; y reconocemos con suma agilidad en esas imágenes de los atlas renacentistas una expresión gráfica de nuestra realidad corpórea, algo parecido a un cuerpo desdoblado, idealizado, bello y al mismo tiempo terrible, que no concebimos

---

<sup>54</sup> Para Lorraine Daston y Peter Galison, los principales valores epistémicos son la certeza, la objetividad, la precisión, el rigor, la fidelidad a la naturaleza y la replicabilidad; cada uno de ellos vinculados a un modelo de imagen científica concreta. Así, las primeras ilustraciones de la naturaleza tendrían en la fidelidad a la naturaleza su principal valor epistémico, mientras que las imágenes obtenidas por aparatos mecánicos de reproducción de imágenes se apoyarían en la objetividad como aquello que sustenta su valor añadido de evidencia científica.

como el nuestro y del que nos distanciamos, sabedores de que esa imagen pertenece a un pretérito muy lejano. Según Daston y Galison, estos primeros ilustradores que representaban los misterios de la naturaleza y del cuerpo humano buscaban plasmar un modelo tipológico del fenómeno de la naturaleza que querían ilustrar, un *typus* visual, una imagen sintética, desde el cual se pudiera conocer y comprender la gran variedad de ejemplos asociados al modelo. Una de las descripciones más ilustrativas sobre la imagen sintética la proporcionó el artista Sir Joshua Reynolds en *Discourses Delivered to the Students of the Royal Academy* (1769): “el artista adquiere una idea justa de una forma bella; el corrige a la naturaleza por sí misma; su estado imperfecto por su más perfecto estado”<sup>55</sup>. La naturaleza era el modelo, la última instancia a la que apelar, a toda arte y ciencia, pero la naturaleza refinada, seleccionada y sintetizada: “Esta convergencia entre las visiones artísticas y científicas emergieron de una misma misión sobre el entendimiento: mucha observación, una cuidadosa criba y comparativa, eran una guía más fiable sobre las verdades de la naturaleza que cualquier observación (DASTON & GALISON, 2007: 81-82)”. Por otra parte, “el filósofo francés Jean Jaucourt<sup>56</sup>, al escribir sobre “la bella naturaleza” en la *Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean d’Alembert, ha respaldado una visión estética neoclásica similar: “[Los griegos antiguos] entendieron claramente que no era suficiente imitar a las cosas, que más bien era necesario *seleccionarlas*.”<sup>57</sup>

De este modo, el proceso histórico por el cual se ha codificado visualmente el cuerpo y se ha moldeado una imagen de éste para observarlo y comprenderlo está repleto de dinámicas complejas que se han sucedido o superpuesto durante siglos. Y aunque no es tarea de esta investigación, nos gustaría al menos apuntar que desde la aparición del *De humani corporis fabrica libri septem*, el ser humano ha sido prolijo a la

---

<sup>55</sup> La cita pertenece a *Sir Joshua Reynolds Discourses*, ed. Helen Zimmern (London: Scott 1887), pp. 29, y ha sido extraída del volumen de Lorraine Daston y Peter Galison (2007: 81).

<sup>56</sup> Jaucourt es un personaje imprescindible para comprender el proyecto enciclopédico de la Ilustración francesa. La *Enciclopedia* tenía como objeto divulgar el pensamiento de la Ilustración, por lo que tenía muchos enemigos entre la aristocracia y el clero, estamentos que lograron frenar y hasta provocar su prohibición en 1757. Pese a ello, Jaucourt continuó escribiendo al ritmo de unos cuatro artículos diarios, en ocasiones ayudado por varios secretarios a quienes pagaba de su bolsillo. Tanto es el volumen que escribió que se le puso el sobrenombre de *el esclavo de l'Encyclopédie*, cuando el proyecto volvió a ponerse en funcionamiento. En total, de los 72.000 artículos de *L'Encyclopédie* hay unos 18.000 artículos suyos.

<sup>57</sup> El subrayado es propio. La cita pertenece a *La belle nature*, de Chevalier de Jaucourt. En Jean Le Rond d’Alembert y Denis Diderot, *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris: Briasson, 1751-65), vol. 11, pp. 42-44; y ha sido extraída de la obra de Daston y Galison (2007: 81-82).

hora de crear distintos dispositivos visuales para aprehender el cuerpo humano, ya sea como sustitutos del cadáver en la enseñanza del conocimiento anatómico o tal vez con el fin de evitar el enfrentamiento con el cuerpo sin vida. Desde que se pusiera en práctica de manera sistemática en el entorno académico, la anatomía y la disección despertaba no pocas sospechas, sobre todo por las heterodoxas vías por las que muchos anatomistas obtenían los cuerpos para sus experimentos, y los rumores y leyendas macabras alrededor de esta cuestión todavía hoy son constantes<sup>58</sup>. Por otra parte, aunque el cadáver se considere un cuerpo sin vida, cabe remarcar que pese a esa condición muda, el cadáver continúa transformándose, mutando, se descompone a la espera de la putrefacción total y la consecuente desaparición orgánica. De ahí, de la imposibilidad de estudiar el cadáver sin poder obviar el estado corrupto de la carne, también se puede explicar la multiplicidad de simulacros del cuerpo humano que emergerán bajo la forma de ilustraciones en los tratados anatómicos o como estatuaria de ceroplástica ya bien entrado el siglo XVIII. “La representación en las artes imitativas son una sustitución de la realidad”, diría reiteradamente William Hunter en sus lecciones de anatomía en la Royal Academy School de Glasgow<sup>59</sup>, en una declaración que no deja lugar a dudas sobre la imagen científica como sustituto del fenómeno natural a estudiar, tal y como el famoso anatomista afirma vehemente.

En este contexto, cabe preguntarse qué supuso la aparición de aparatos y dispositivos visuales mecánicos, entre muchos otros avances técnicos, que ayudarían a alargar la vista y profundizar la mirada del científico; unos aparatos mecánicos que con su precisión matemática aportarían nuevos valores epistemológicos al estudio del cuerpo, al tiempo que eliminarían todo signo, en apariencia, del científico que las

---

<sup>58</sup> En una reciente investigación, el historiador Don Shelton se atrevía a denunciar que los anatomistas escoceses William Hunter (1718-1783) y William Smellie (1697-1763) actuaban como asesinos en serie a la hora de obtener cuerpos para sus experimentos de obstetricia. Tanto Hunter como Smellie son responsables de dos de los atlas anatómicos más impactantes del siglo XVIII, centrados en el cuerpo femenino grávido— varias tablas anatómicas de Smellie, y el *The anatomy of the human gravid uterus* (1774), de Hunter—. No es la primera vez que se acusa a William Hunter de sus dudosos métodos para conseguir cadáveres, ya que tanto el misterio siempre ha rodeado su figura y la de su hermano John Hunter, cirujano. Para más información sobre la acusación de Shelton, ver Shelton DC. (2010) *The emperor's new clothes*. JRSM 103: 46-50; para más detalles sobre el robo de cadáveres para la práctica de la disección, ver Bess Frank, Julia (1976). *Body Snatching: A Grave Medical Problem*. The Yale Journal of Biology and Medicine 49: 399-410; y para saber más sobre la biografía de los Hunter, *The Knife Man: the Extraordinary Life and Times of John Hunter, Father of Modern Surgery* (Bantam, 2005), de Wendy Moore, es un buen punto de partida para neófitos.

<sup>59</sup> Cita perteneciente a MS Hunter H497, página 10, y extraído del capítulo *The Mark of Truth*, de M. Kemp (2005: 85).

producía; unos aparatos y dispositivos de producción y reproducción mecánica de imágenes con los que, en suma, se pudiera excluir de la imagen resultante, evidencia visual, todos los significados ajenos al objeto de estudio: “No tenemos a ningún Lionardo da Vinci [sic], Calcar, Fialetti o Berrettini, pero el moderno dibujante hace por la comprensión de las necesidades de la ciencia todo lo que le falta de genio artístico. No podemos presumir de grabados tan efectivos como las láminas de Vesalio, ni tan sólo de las planchas de Bidloo o Cheselden, pero somos capaces de emplear nuevos procesos que reproducen los dibujos del objeto original sin error de interpretación, y otros que proporcionan útiles efectos de color a un muy bajo coste (ANDERSON, 1885: 25)”.

Esta observación de William Anderson (1842-1900), cirujano y profesor de Anatomía y Cirugía por la Universidad naval Médica Imperial en Tokio, capital de un país en el que vivió largo tiempo, además de cirujano en el Hospital de St. Thomas y profesor el Royal College of Surgeons posteriormente, resulta muy ilustrativa de la transformación en términos de cambio de paradigma visual que tendría lugar con la aparición de nuevos métodos de impresión y los medios de reproductibilidad técnica de la imagen: “La fotografía y los procesos fotográficos de grabado han tenido valor cuando era deseable la transcripción exacta de la naturaleza al dibujo”, dirá sobre la técnica fotográfica (1885: 26). Anderson era un cirujano competente, que, por otra parte, apenas publicó ningún trabajo quirúrgico más allá de estas lecciones introductorias a sus clases, aunque poseía una amplia formación artística, que se vio acrecentada en sus estancias en Asia, y de la que sus resúmenes sobre la relación de la historia de la medicina y del arte son un notable ejemplo, especialmente por ser testimonio de un momento en el que las variaciones de la forma externa del cuerpo, las distintas morfologías, pasan a ser el contenido principal que interesa a los investigadores anatómicos (BORDES, 2003: 156-160), y en el que también avanzan los estudios antropométricos del cuerpo, y sus distintas derivaciones (fisiognomía, frenología, etcétera) junto a una investigación anatómica cada vez más pormenoriza acompañada de nuevos métodos de exploración que complementan a la disección anatómica: “La publicación del gran tratado de Sömmerring [1755- 1830] (*Vom Baue des menschlichen Körpers*, 1791-1796) corona la investigación anatómica del siglo XVIII. No puede sostenerse, ciertamente, que con ese libro haya llegado a su meta la exploración macroscópica del cuerpo humano;

pero sí es lícito afirmar que hacia 1800 sólo muy escasos eran los pormenores anatómicos todavía no descubiertos mediante ella. En cambio, a partir de esa fecha, se transformará de manera fundamental la idea desde la cual es convertida en verdadera ciencia la inmensa copia de los saberes anatómicos particulares –la “idea descriptiva” de la visión morfológica del organismo– y, no contando la pesquisa microscópica, tan fecunda desde hace siglo y medio, surgirán métodos para la investigación de la estructura anatómica muy distintos de los que hasta entonces habían sido empleados en la sala de disección (LAÍN ENTRALGO, 1978: 419)”. Una transformación que también se verá reflejada en las anatomías artísticas: “La modesta anatomía de Gerdy (1829), un profesor ayudante de l’Ecole des Beaux Arts de París, es el título que señala el cambio de rumbo en la búsqueda de un contenido específico que hiciera auténticamente artística a la anatomía. En este libro, llama la atención la desaparición casi total de ilustraciones, con sólo tres vistas desplegadas de un desnudo a línea en el que se señalan las regiones y con unas anotaciones numéricas que alcanzan las 381 indicaciones. [...] Este libro excluye la miología y la osteología para centrarse sobre la forma externa. Sin apenas ilustraciones, convierte las obras del Louvre en sus ejemplos de referencia (BORDES, 2003: 156)”. Las claves de la propuesta de Pierre Nicolas Gerdy (1797-1856) están resumidas en la siguiente sentencia extraída de la introducción de ese atlas: “La anatomía, viniendo a la ayuda de nuestros ojos da, por así decir, la transparencia a la piel y muestra, a la inteligencia del artista, lo que está en la superficie del cuerpo, por el recuerdo de las partes escondidas bajo el velo que las cubre (GERDY, 1829: XIII)”. La obra de Gerdy, además, se convertirá en referencia para artistas anatómicos posteriores, especialmente en las pesquisas y trabajos de Paul Richer (1849-1933), anatomista investigador del Hospital de la Salpêtrière además de escultor. También para Étienne-Jules Marey (1830-1904), el famoso fisiólogo y pionero de la cronofotografía, el estudio de la morfología junto al del movimiento del cuerpo se antepone al estudio de la anatomía: “Se ha señalado con frecuencia que la anatomía no es suficiente para explicar la fisiología de los órganos. Esto es cierto, particularmente en ciertos órganos: la forma y la estructura del cerebro no explica el pensamiento; el estudio anatómico del bazo todavía no nos ha dicho para qué sirve este órgano tan voluminoso; aunque no es el caso del aparato locomotor. Al mirar a las superficies articulares somos perfectamente capaces de comprender la dirección y

la posibilidad de movimientos que una articulación puede realizar (MAREY, 1890: 40)”.

Así, una vez conocidas las estructuras de los órganos del cuerpo, había que comprender cuáles eran las leyes que regían su funcionamiento, por lo que no sólo la morfología y el estudio de las formas como vía epistemológica del cuerpo humano cobrarían fuerza en esos primeros años del siglo XIX, también la fisiología, la investigación de los movimientos y las funciones de los órganos y sistemas corporales, se establecería como uno de las disciplinas más fructíferas de la ciencia del cuerpo y Claude Bernard, (1813-1878), padre de la fisiología moderna, fundamentaría en su obra *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865) la investigación fisiológica en principios experimentales analíticos, cuyos resultados, sometidos a la observación del científico, servirían para confirmar o refutar hipótesis, introduciendo así la experimentación empírica como principal marco metodológico en las ciencias de la vida y en la investigación científica sobre el cuerpo humano, “convirtiendo en saber científico el saber médico (LAÍN ENTRALGO, 1978: 476)”. Sin querer entrar en detalles sobre los diferentes paradigmas fisiológicos del cuerpo en la historia de la medicina o las distintas aproximaciones metodológicas de las diferentes escuelas europeas, el presupuesto de Bernard de que “hay una organización en el ser vivo, un tipo de actividad regulada, que no debería ser descuidada, porque es en verdad la característica más llamativa de los seres vivos<sup>60</sup>” serviría de punto de partida para el auge de esta disciplina, y que supondrá que el cuerpo humano comenzara a ser considerado como territorio experimental al que someter a pruebas para comprobar su actividad regulada y desde el que extraer datos sobre su organización como sistema: un cuerpo medible, cuantificable, repleto de signos imperceptibles a nuestros sentidos pero visibles una vez la ciencia introduzca un repertorio tecnológico que le ayude a descifrar y codificar su lenguaje de signos y síntomas. “Para los secuaces de la mentalidad fisiopatológica diagnosticar será «ver con los ojos de la razón desordenes de un proceso energético-material», ese en el cual la enfermedad consiste; verlos a través de los símbolos cualitativos y numéricos (análisis químicos) o cuantitativos y gráficos (trazados diversos) que manifiestan la realidad de tal proceso a la mente del hombre

---

<sup>60</sup> La cita pertenece a *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), de Claude Bernard, y ha sido extraída de la obra de Lisa Cartwright (1995: 17).

de ciencia (1978: 514-515)”. Y aunque esta progresión del cuerpo estático al movimiento, de la anatomía a la fisiología “sugiere una narrativa de avance tecnológico, deberíamos tener en cuenta que la fisiología no reemplazó a la anatomía (CARTWRIGHT, 1995: 11)”, más bien “con el surgimiento de la fisiología hacia final de siglo [XVIII], el cuerpo se reconfiguró como un sistema, como una red de funciones que tenían lugar a través de órganos y lugares (1995: 47)”. Si la anatomía tenía como misión epistemológica ordenar la morfología interna y externa observando el cuerpo fragmentado con la práctica de la disección, la fisiología se ocupará del orden de los sistemas corporales y buscará cómo se regulan esas funciones fragmentando el cuerpo todavía aún más a partir de diferentes metodologías experimentales cada vez más específicas. En el caso del sistema motriz, los aparatos de registro de imágenes ayudarán a fragmentar el movimiento y a que los fisiólogos construyan una ciencia del movimiento humano.

Según Lorraine Daston, “desde al menos el siglo XVI la ciencia ha sido prolífica en imágenes. Nuevos medios y técnicas de reproducción como el grabado sobre madera o el grabado, nuevos instrumentos como el telescopio y el microscopio, nuevos modelos de representación como la perspectiva o los diagramas seccionales y, sobre todo, nuevas formas de empiricismo que enfatizaban la observación cercana y sostenida de particulares..., todos esos factores se combinaron para elevar la importancia de la mirada como el camino por el que conocer la naturaleza en la Europa de la era moderna (DASTON, 2015: 17)”. Las sucesivas transformaciones, modificaciones y perfeccionamientos en el campo de la óptica derivarán en los albores de la época contemporánea en una conversión radical técnica profunda que, como consecuencia, modificará nuestra manera de percibir el mundo y de representarlo, es decir, cambiará los distintos regímenes visuales que se desarrollarán con la proliferación de los nuevos dispositivos mecánicos de visión y registro de lo visible. “La segunda mitad del siglo XIX vive una suerte de fiebre de lo visible”, afirma Jean Louis Comolli, quien, no obstante, apunta a cómo esa fiebre supondría la declinación del estatus del ojo como único instrumento desde el que mirar. Así lo explica: “Se trata, por supuesto, del efecto de la multiplicación social de las imágenes: una mayor distribución de revistas ilustradas, olas de impresiones, caricaturas, etc. También el efecto, sin embargo, de algo relacionado con la extensión geográfica del campo de visión de lo visible y de lo representable: a través

de diarios, exploraciones, colonizaciones, el mundo entero se convierte en visible al mismo tiempo que se convierte en apropiable [...]al tiempo que se fascina y se gratifica mediante esa multiplicidad de instrumentos escópicos que dispone un millar de vistas ante la mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica ve ahora en su lugar, y en ciertos aspectos, con mayor seguridad. La fotografía representa tanto el triunfo como la tumba del ojo. Se produce un violento descentramiento del espacio de dominio en el que, desde el Renacimiento, la mirada ha reinado. [...] El ojo mecánico, la lente fotográfica, mientras intriga y fascina, funciona también como garantía de la identidad de lo visible dentro de la normalidad de la visión (COMOLLI, 1980: 122-124).”

Un nuevo mundo emergía y la mirada humana ya no era capaz de captarlo en su totalidad. La implantación de las imágenes fotográficas y cinematográficas, el cada vez uso más extendido de los aparatos de reproducción mecánica de imágenes en calidad de prótesis ópticas, tuvo así pues una doble dimensión: por una parte, provocó, como señala Comolli, una “fiebre de lo visible”, por la otra, mermó la confianza, como señala Martin Jay al hilo de las palabras de Comolli, depositada en el espectador humano (JAY, 2007: 117). Tanto Jay como Comolli ligan su pensamiento para teorizar sobre cómo el auge de las tecnologías visuales contribuyeron al socavamiento del estatus privilegiado de la mirada humana, y aunque sus postulados antioculocéntricos no son pertinentes en esta investigación, para pensar en las imágenes científicas del cuerpo a través de los dispositivos cinematográficos sí cabría rescatar la idea de cómo las máquinas sustituyeron al ojo como herramienta de conocimiento, cómo esos aparatos se convirtieron en el instrumento más fiable para estudiar la naturaleza exterior y el cuerpo humano al tiempo que también ofrecían una producción visual más detallada de lo que se veía, más cercana al objeto que se veía sin la necesidad de aproximarse físicamente, y más fiable, en última instancia, de lo que nuestra vista podía captar. “Cautelosos con la mediación humana entre la naturaleza y las representaciones, los investigadores se volvieron ahora a las imágenes producidas mecánicamente. Donde la autodisciplina humana flaqueaba, las máquinas o los humanos actuando como máquinas sin voluntad la sustituirían. Los científicos emplearon instrumentos de auto-registro, cámaras, moldes de cera y una serie de otros dispositivos en un esfuerzo casi fanático de crear imágenes para atlas documentando pájaros, fósiles, copos de nieve,

bacterias, cuerpos humanos, cristales y flores con el objetivo de liberar las imágenes de la interferencia humana. No sólo se intentaría evitar toda esquematización, tal y como asegura un autor de un atlas finisecular a sus lectores, sino que el objeto de investigación también se presenta de manera verdadera ante nosotros, sin haber sido ni siquiera tocado por la mano humana (DASTON & GALISON, 2007: 120-121)”. Étienne-Jules Marey, por ejemplo, creía que la capacidad de percepción y de recolección de datos mediante el uso de los sentidos era limitada, y que incluso basar el conocimiento en éstos podía conducir a errores a la hora de medir los fenómenos de la naturaleza. En la introducción a su *La Méthode graphique* (1885) dice: “la naturaleza esférica de la Tierra, su rotación diaria, las distancias entre las estrellas y sus volúmenes inmensos, todo nuestro conocimiento sobre astronomía, por decir, contradice nuestras apreciaciones sobre los sentidos. Se puede decir lo mismo sobre un montón de nociones de física y mecánica, tales como la masa del aire, la discontinuidad de los sonidos y la luz, etcétera. Las sensaciones de frío y de calor que nuestro sentido del tacto nos proporciona ya no tienen el mismo significado que se les dio en su momento (MAREY, 1885: 11)”.

De nuevo resulta imposible en la presente investigación estudiar el recorrido de las imágenes científicas del cuerpo durante la era moderna al hilo del avance del conocimiento anatómico, dado el volumen de todas las obras e ilustraciones producidas en más de cuatrocientos años y que se escapan, asimismo, de la metodología propuesta. No obstante, sí nos interesa incidir en la idea de que “el desarrollo de las nuevas técnicas fotográficas coincide con una transformación de la anatomía artística en morfología, para la cual las variaciones de la forma externa pasan a ser el contenido principal (BORDES, 2003: 161)”. Del mismo modo, tampoco es competencia de esta investigación indagar enciclopédicamente en la irrupción de la imagen fotográfica en el ámbito clínico, ni repasar todos los atlas fotográficos de imágenes médicas, también porque otros investigadores ya lo han hecho anteriormente con rigor y profusión, aunque no nos gustaría dejar pasar por alto algunos planteamientos relativos a cómo la aparición de los dispositivos mecánicos transformó la manera en que la ciencia iba a conocer el mundo, en concreto el concepto de objetividad ligado a las imágenes producidas por este tipo de aparatos. Para Daston y Galison, “por objetividad mecánica entendemos la deriva insistente de reprimir la intervención de la voluntad del artista-autor, y colocar en su

lugar un conjunto de procedimientos que deberían mover la naturaleza, como si fuera, hacia la página a través de un estricto protocolo, si no de forma automática. Esto significó que en ocasiones se utilizara una máquina, en ocasiones las acciones mecanizadas de una persona, como el calco en soportes visuales (DASTON & GALISON, 2007: 121)”. Así, la objetividad mecánica se instaló en el ámbito científico como la guía de la representación de imágenes de ciencia fusionando en su seno unas metodologías concretas utilizando unos dispositivos específicos bajo una ética férrea; y la fotografía, resistente a toda tentación esteticista, se convertiría a mediados del siglo XIX en el medio científico por excelencia: “El automatismo del proceso fotográfico prometía imágenes libres de interpretaciones humanas, imágenes objetivas, como comenzaron a llamarlas (2007: 130-131)”. Y aunque “los atlas característicos de principios y mitad del siglo XIX marcan la transición entre los atlas que iban a la búsqueda de la fidelidad a la naturaleza en una evidente descripción de lo típico -siendo éste la imagen razonable del *typus*, ideal, ejemplar característico, o promedio-, y los últimos atlas que se empeñaron en encontrar la objetividad mecánica (2007: 83)”, veremos, sin embargo, cómo pronto esa resistencia a la tentativa esteticista no fue especialmente duradera, al menos en lo que concierne al uso de estos aparatos mecánicos en el estudio y representación del cuerpo humano, cuyas imágenes revelan hoy que no sólo no se producían solas, algo que parece que íntimamente anhelaban los científicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sino también toda una sofisticada escenificación de quienes las tomaban. En esas imágenes científicas realizadas por aparatos mecánicos se entremezclaban, así, distintas aspiraciones: “El cuerpo fílmico en los estudios de movimiento es, por lo tanto, un lugar sintomático, una zona nutrida de fantasías de lo que se constituye como «vida» para los científicos y el público general a principios del siglo XX, y de ansiedades sobre si esa «vida» que los científicos estudian en el laboratorio era algo que podía ser visto, puesto en imágenes y en última instancia controlado (CARTWRIGHT, 1995: 4)”.

Cambios técnicos: del dibujo e imprenta a los aparatos de reproducción mecánica de la imagen; cambios en la representación del cuerpo humano: de ahondar en el interior del cuerpo a estudiar las formas externas; cambios de paradigmas visuales científicos: de la imagen sintética a la objetiva, de representar en los atlas modelos tipológicos a documentar las variaciones del modelo. Son muchas las

transformaciones que tienen lugar en la visualidad médico-científica en los prolegómenos de la época contemporánea, imposible de enumerarlas una a una en estas líneas; transformaciones que, por otra parte, nos invitan a reflexionar en torno a diversas cuestiones. De este modo, ¿cuáles fueron y cómo eran las imágenes del cuerpo producidas al amparo de la objetividad? ¿Qué mirada las articulaba y con qué aparatos las producía? ¿Quiénes las veían y cómo circulaban? ¿Qué características de las imágenes del cuerpo producidas anteriormente a la irrupción de los dispositivos de reproducción mecánica perviven en estas nuevas imágenes realizadas con estos aparatos? ¿En qué medida la tecnología de la imagen en movimiento incidió en las representaciones del cuerpo en el ámbito médico?

### **2.3.1 De las máquinas de visión y medición a las máquinas de histeria**

Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge son los dos pioneros asociados a la aplicación de los primeros instrumentos para captar y registrar imágenes en movimiento a través del desarrollo de cronofotografía (TOSI, 1984). En la estación fisiológica del Parc des Princes en París, el fisiólogo Marey estudiaba la locomoción de los cuerpos captándolos mediante diferentes instrumentos de registro de imágenes, dispositivos por los cuales pretendía medir el lenguaje del movimiento corporal en el tiempo y traducirlo en soportes visuales, de la recolección de datos a la fotografía y la imagen en movimiento, la imagen cronofotográfica, y finalmente a diagramas gráficos. “Lo que buscaba [Marey] era movimiento, no momentos (*Dagognet, 1992: 86*)”. Por su parte, Muybridge, con el apoyo del gobernador de California de entonces, Leland Stanford (1824-1893), quien conocía el trabajo de Marey a través de *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne* (1873), publicaba en Palo Alto las primeras imágenes y capturas de caballos en movimiento (1878), en lo que vino a ser “una cadena de influencia” determinante para el desarrollo de la imagen en movimiento: “Esencialmente, tuvo lugar una convergencia de tres «captadores de imágenes» expertos (Eadweard Muybridge, Gaston Tissandier [1843-1899] y Jules Janssen [1824-1907], a veces de manera desconocida. Los tres se aproximaron al mismo problema desde diferentes direcciones y permitieron que Marey (a quien los tres más o menos conocían), quien estaba a su vez en el borde del escenario, entrara en la arena; dada su confianza en sus trabajos previos, sólo estaba

esperando entrar. No se trata de una «feliz coincidencia», sino de una única e inevitable confluencia (DAGOGNET, 1992: 86)”. Las imágenes de Muybridge se publicaron en diciembre de 1878 en la revista *La Nature*, fundada y dirigida por Tissandier, y, llamaron la atención de Marey, quien enseguida escribió a la redacción solicitando el contacto de Muybridge e iniciando una suerte de correspondencia entre Europa y Estados Unidos en torno al perfeccionamiento de las cuestiones técnicas sobre los mecanismos de registro que descomponían el movimiento en imágenes<sup>61</sup>. En una de sus cartas, Marey le confesaría a Muybridge sus inquietudes en cuanto a captar la locomoción aérea de pájaros: “Para el problema del vuelo de los pájaros, sueño con algún tipo de arma fotográfica... (1992: 95)”. Así, el tercer protagonista que propulsaría los experimentos de Marey es el revólver astronómico creado por Jules Janssen (1874), el primer dispositivo de fotografía secuencial que permitía capturas en un margen relativamente corto de tiempo (1/300 segundos)<sup>62</sup> y que Marey modificaría a lo largo de varios años hasta crear en 1882 el dispositivo conocido como rifle fotográfico, aparato que bajo la forma de un rifle y con un tambor circular que giraba alrededor del cañón, donde se imprimían las imágenes, podía capturar doce imágenes por segundo y, así, congelar el movimiento. En 1882 sustituyó su rifle fotográfico por una cámara de cronofotografía, un dispositivo de placa fija fotosensible por el cual podía controlar el tiempo utilizando un obturador que abría y cerraba el flujo de luz. Poco a poco, Marey fue perfeccionando aún más el aparato y sustituyó la placa de cristal por una tira de papel fotosensible (1888) que se movía automáticamente dentro de la cámara a través de un electroimán hasta que finalmente, el negativo de celuloide reemplazó al papel (1891), cuando Hannibal

---

<sup>61</sup> Aparte de la correspondencia postal, ambos pioneros llegaron a conocerse en persona. Muybridge viajó a Europa y en septiembre de 1881, Marey recibió a Muybridge en su casa de París, junto otros científicos y miembros de la sociedad civil parisina, para que el estadounidense presentara sus resultados por primera vez ante el público europeo. El encuentro, no obstante, fue decepcionante para Marey, ya que consideraba que las imágenes que presentó el americano en ese encuentro eran insuficientes a nivel técnico porque no había conseguido captar con precisión el movimiento en los términos que él imaginaba (AUBERT, 2010: 293; BRAUN, 1992: 52-53).

<sup>62</sup> Janssen fue también uno de los principales actores del vasto movimiento de la emancipación de la fotografía en el siglo XIX (Sicard, 1998). Logró el reconocimiento con la creación de su revólver fotográfico, considerado la génesis de la cámara cinematográfica, para captar una experiencia única, el tránsito de Venus por el Sol en 1874 en Nagasaki, Japón. Aunque los resultados teóricos de Janssen en el campo de la astronomía son escasos, su revólver transformó por completo el incipiente conocimiento sobre la imagen en movimiento: tras sacudir el entorno astronómico con sus imágenes de Venus, para el *Bulletin de la Société Française de Photographie* de abril de 1876 afirmaría: “La propiedad del revólver, de poder dar automáticamente una serie de muchas imágenes y también registrar lo que se ve, un fenómeno en variaciones rápidas, permite abordar cuestiones interesantes de fisiología mecánica en relación al movimiento, al vuelo, a los distintos movimientos de los animales. Una serie de fotografías que registren un ciclo entero de movimientos relativos a una función determinada proporciona valiosos datos para informar del mecanismo (JANSSEN, 1876: 105)”.

Goodwin y Georges Eastman desarrollaron nuevas tiras de emulsión fotográfica de alta velocidad montadas en un celuloide resistente y las introdujeron en el mercado. “La cronofotografía permite tomar una serie de imágenes fotográficas de un cuerpo en movimiento a una frecuencia determinada y por lo tanto representan diversos momentos del movimiento mediante la yuxtaposición y la alineación de las imágenes fijas obtenidas en una serie. El hombre que corre o salta sobre un obstáculo, el pájaro que vuela o el galope del caballo, son todos capturados en una serie de figuras fotográficas yuxtapuestas, que reflejan momentos «particulares» (que Marey llamaría «imágenes»): la cronofotografía debe «definir las diversas posiciones de este cuerpo en la trayectoria de cualquier movimiento concreto» (TORTAJADA, 2010: 82)”. La cronofotografía, en pocas palabras, descomponía el movimiento en una serie continua de movimientos distintos [FIG. 16].

En el ámbito de los estudios fílmicos así como en el campo de la filosofía se ha estudiado en profusión los experimentos cronofotográficos de Marey en relación a su metodología, su uso y su recepción, o en relación a su visión del cuerpo entendido como un organismo termodinámico eficiente, vinculándolo con las teorías sobre el movimiento y la percepción bergsonianas y la historia de los dispositivos pre-cinematográficos (BRAUN, 1992; DAGOGNET, 1992; TORTAJADA, 2010; W. DOUARD, 1995); aproximaciones todas de un incuestionable valor teórico. No obstante, en la presente investigación nos hemos querido acercar a la obra de Marey buscando en el conjunto de sus imágenes su carácter de atlas cronofotográfico del movimiento humano que consideramos como precedente del repertorio de aquellas imágenes científicas sobre el cuerpo humano de continuadores como Albert Londe, Gheorge Marinescu, Camillo Negro o Vincenzo Neri, y que emerge a nuestros ojos como uno de los primeros catálogos de lo que Giorgio Agamben denominó como “la catástrofe generalizada de la esfera de la gestualidad (AGAMBEN, 2001: 47)<sup>63</sup>”.

El pensamiento de Agamben en torno al gesto señala como epicentro histórico de esa catástrofe los años de finales del s. XIX, época en la que la sociedad occidental burguesa parece haber perdido su exterioridad (los gestos) y, como reacción, tal vez,

---

<sup>63</sup> No cuesta ver en el pensamiento de Agamben la influencia de Walter Benjamin, quien en torno a la irrupción del cinematógrafo y cómo afecta a la percepción de la realidad diría: “Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible (BENJAMIN, 1973: 43).

se vuelva hacia una búsqueda de éstos en los relatos de la interioridad, sea en la retórica neurológica, psiquiátrica y psicológica, que, justo en este periodo, se desarrolla con energía, sea a través de otros procesos artísticos y culturales con el objetivo de reclamarlos, recuperarlos o documentar esa pérdida: “Una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos (2001: 50)”. En el pensamiento del filósofo, el gesto no se constriñe sólo a los ámbitos de la estética, del lenguaje y de la subjetividad, sino que los sobrepasa para resituarse en el terreno de la ética y de la política. Y para reincorporar los gestos a lo humano, para que el hombre pueda reapropiarse de lo que ha perdido, dice Agamben, el cine se impone como el instrumento desde el cual recuperarlos al tiempo que registra su pérdida, porque “el gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal (2001: 54)”. La gesticulación del cuerpo, así pues, entendida como el medio por el que se harían visible el mundo mental, escondido en el secreto de cada experiencia humana individual. Resultan especialmente valiosas para la pertinente investigación las observaciones del filósofo italiano sobre el neurólogo Georges Gilles de la Tourette (1857-1904), colaborador de Jean-Martin Charcot en el Hospital de la Salpêtrière y junto a Paul Richer (1849-1933) y Charcot creador de *Nouvelle Iconographie* del centro, que le invitan a enunciar esas ideas sobre el gesto vinculadas a un tipo particular de mirada, una mirada que profetiza aquello en lo que el cine se convertirá, que emerge cuando Tourette decide analizar con métodos estrictamente científicos “uno de los gestos humanos más comunes”: el caminar. Así son las palabras de Tourette sobre el tipo de marcha humana que estudiaba, recogidas en *Études cliniques et physiologiques sur la marche* (1885): “Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a su vez del suelo: la pierna izquierda se extiende hacia delante, pisa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución (GILLES DE LA TOURETTE, 1885: 21)”.

En *Études cliniques et physiologiques sur la marche. La marche dans les maladies du système nerveux étudiée par la méthode des empreintes* (1885), tesis doctoral de Gilles de la

Tourette, el neurólogo proponía dejar de utilizar la fotografía como medio de estudio de los pacientes neurológicos para experimentar con un nuevo método gráfico, derivado de la metodología de Marey y Muybridge y basado en las pisadas de los pacientes: “Un rollo blanco de empapelar de siete a ocho metros de largo por cincuenta centímetros de ancho se clava en el suelo y después se divide en dos mitades longitudinalmente por medio de una línea trazada a lápiz. Hecho esto, se rocían las plantas de los pies del sujeto con sesquióxido de hierro en polvo que los tiñe con un bello color rojo almagre. Y las huellas que deja el paciente al caminar por la línea conductora marcada permiten una perfecta medición de su marcha según diversos parámetros (longitud del paso, desviación lateral, ángulo de inclinación, etc.) (AGAMBEN, 2001: 48)”. Como indica Tourette en el prefacio de esa obra (1885), el objetivo de aplicar ese nuevo método gráfico era poder distinguir hemiplejías de otros síndromes como la histeria, aprender a codificar con más precisión los movimientos dislocados de los pacientes con enfermedades neurológicas con el objetivo de ser más preciso a la hora de identificarlos y, así, poder tratarlos. En este sentido, Agamben señala como poco casual que un año antes de proponer este método aritmético y gráfico para estudiar y registrar los síntomas de los pacientes Gilles de la Tourette ya había publicado una investigación titulada *Étude sur une affection nerveuse caractérisée par l'incoordination motrice accompagnée de écholalie et de coprolalie* y que “debía fijar el cuadro clínico de lo que más tarde se conocería como síndrome de Gilles de la Tourette” (2001: 49), cuyo principal síntoma es una deficiencia motriz a partir de la cual el paciente no puede controlar una serie de movimientos espasmódicos en su cuerpo, de tics faciales a verdaderas sacudidas corporales. Del síndrome a la fijación de esa gesticulación enfebrecida: el proceso por el cual Gilles de la Tourette intenta conocer y hacer visibles unas variaciones morfológicas del cuerpo invisibles al ojo humano si no fuera por la mediación gráfica le sirve a Agamben como ejemplo del vínculo entre la pérdida de dominio sobre el cuerpo con el surgimiento del dispositivo cinematógrafo. “Agamben alinea el método de Tourette con los famosos estudios fotográficos de Jean-Martin Charcot, Muybridge y Marey, vinculando así pues la pérdida del gesto burguesa con los estudios fisiológicos del movimiento humano (LEVITT, 2008: 197)”. Síndromes del gesto (disfasias, apraxias, atrofias, histerias, neurosis) que atraviesan el siglo XIX y alumbran el siglo venidero para alertarnos, dice el pensador, si no de una cataclismo de lo humano, al menos de la caída de ciertos mecanismos

de representación de sus gestos, metamorfoseados en gesticulación frenética que “tal vez se habían convertido en norma durante aquel intervalo. [...] En cualquier caso, esta es la impresión que se tiene cuando se contemplan hoy las películas que Marey y Lumière empezaron a rodar precisamente en aquellos años (AGAMBEN, 2001: 50)”.

Tal y como se está exponiendo, en paralelo al comienzo del cine a fines del siglo XIX emergería el estudio de la morfología humana y las disfunciones corporales y neurológicas, una nueva configuración de la psique en relación al cuerpo, por lo que cuerpo y tecnología mecánicas, científico y cinematógrafo parecen quedar desde entonces indisolublemente unidos. El propio Marey estudió medicina en la facultad de medicina de París en 1849, París graduándose diez años después con una investigación sobre la circulación de la sangre<sup>64</sup> (BRAUN, 1992; DAGOGNET, 1992), para posteriormente dedicarse a la observación y medición de la locomoción en animales y humanos, como ya se ha apuntado, para los que solía reclutar a hombres de mediana edad sanos, normalmente atletas, aunque también a personas con problemas de locomoción o incluso mutilados (AUBERT, 2010; W. DOUARD, 1995). También Muybridge inició en 1885 una serie de colaboraciones con el neurólogo Francis Xavier Dercum (1865-1931) para estudiar las disfunciones motrices en pacientes neurológicos en un estudio en la Universidad de Pennsylvania, y Dercum más adelante “utilizó esas secuencias fotográficas para sus propias investigaciones sobre los pasos en el movimiento, para la docencia y para ilustrar un libro de texto de varios autores que editó en 1895 (LANSKA, 2016: 35)”. El interés generado por los experimentos en la descomposición del movimiento traspasó las paredes del laboratorio de los fisiólogos y tuvo asimismo cierto impacto en el ámbito artístico y editorial, publicándose diversos atlas que se interesaban en las variaciones morfológicas del cuerpo originadas por el movimiento: “un reflejo de ello es la *Bibliothèque Scientifique Internationale* del prestigioso editor parisino Félix Alcan [1841-1925], que publica varias obras dedicadas al movimiento humano desde distintos puntos de vista, tanto estéticos como fisiológicos. Algunas de ellas de J.B. Pettigrew

---

<sup>64</sup> Ya desde sus primeras investigaciones Marey mostró su interés por el movimiento. El título de la tesis es *Recherches sur la circulation du sang à l'état sain et dans les maladies*. Tras ello continuó publicando diversos artículos en revistas -*Journal de l'Anatomie et de la Physiologie*, *Gazette Médicale de Paris*, *Archives Générales de Médecine*, entre otras- y comenzó la práctica profesional (DAGOGNET, 1992: 15). No obstante, y a pesar de una carrera brillante como estudiante de medicina, pronto desistió de la profesión y poco más de un año después de haberse graduado se volcó en la investigación fisiológica y en los estudios sobre el movimiento (BRAUN, 1992: 4).

[1834-1908], *La locomotion chez les animaux* (1887), traducción de la edición inglesa (1873); la de P. Soriau [1852–1926], *L'Esthétique du mouvement* (1889), y la de G. Demeny [1850-1917], *Mécanisme et éducation des mouvements* (1904). Y aunque estos sean títulos marginales de la bibliografía que nos ocupa, son una referencia para las investigaciones que proveerán de una nueva iconografía a las anatomías artísticas (BORDES, 2003: 168-169)”. Ese interés sobre los experimentos fisiológicos sobre el aparato locomotor también provocaron el interés de los investigadores del Hospital de la Salpêtrière: Albert Londe, quien no tardó en darse cuenta del potencial de la cronofotografía para registrar el movimiento y los pasos, introdujo esa tecnología en el mismo hospital clínico que había puesto en marcha el proyecto *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80).

*Iconographie photographique de la Salpêtrière* es uno de los primeros archivos fotográficos en el campo de la psiquiatría clínica. Se trata de un profuso compendio realizado dentro de las paredes del centro clínico de La Salpêtrière bajo la dirección de Jean-Martin Charcot, junto al neurólogo Désiré-Magloire Bourneville (1840-1909) y el fisiólogo Paul Régner (1850-1927) y con el patrocinio del estado francés, en el que se catalogaba mediante las nuevas técnicas fotográfico-documentales toda una serie de patologías de tipo nervioso (histerias, delirios, alucinaciones, etc.) con el fin de elaborar un sistema que ayudaría a reconocer visualmente cada una de estas condiciones y sus síntomas<sup>65</sup>. “La Salpêtrière es, en esa época, un “gran asilo (que) contiene una población de 5.000 personas, entre las cuales figura un gran número, bajo el título de incurables admitidos de por vida, sujetos de todas las edades [...] (constituyendo) una suerte de museo patológico vivo cuyos recursos son considerables (SICARD, PUJADE, & WALLACH, 1995: 19)”, diría Charcot sobre el centro en 1862, cuando comenzó a ejercer como director de la clínica. Aunque la fotografía venía utilizándose desde hacía varias décadas en el ámbito clínico, ya fuera para retratar los nuevos procedimientos quirúrgicos o incluso para documentar los desórdenes de la razón<sup>66</sup>, las imágenes de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*

---

<sup>65</sup> Siete años antes del nacimiento de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, en 1873, Charles Darwin, el padre de la teoría de la evolución, publica *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, un trabajo en el que aborda en las diferentes reacciones emocionales y su vínculo con una serie de gestos, o movimientos faciales específicos; una codificación, en suma, de rasgos fisionómicos cuyo fin era facilitar el reconocimiento de cada gesto facial a los observadores externos.

<sup>66</sup> No nos gustaría dejar de citar a Guillaume Benjamin Amand Duchenne, conocido como Duchenne de Boulogne (1806-1875), médico e investigador clínico francés a quien se le considera uno de los pioneros de la neurología moderna así como precursor de la fotografía médica clínica. Su obra sobre

supusieron un punto de inflexión en el ámbito, propulsando un modelo visual de la locura y de la gesticulación dislocada que ejercería, no sin ciertas controversias, una enorme influencia: “El descubrimiento de la histeria fue relativamente temprano en la carrera médica del genial neurólogo; pero la dedicación a su estudio constituyó la tarea principal del último decenio de su vida. Fiel a su formación y a su mente, Charcot trató de entender los trastornos histéricos con arreglo a los principios del método anatomoclínico: ordenó sus diversos cuadros sintomáticos, distinguiendo en ellos el «gran ataque», las «formas frustradas» o «incompletas» y los «estigmas permanentes», trató de reducir el primero a un esquema patocrónico típico, pródromos, período epileptoide, «clownismo», actitudes pasionales y delirio, y lo interpretó como la consecuencia de «lesiones dinámicas» —*idées fixes* dotadas de especial prevalencia— específica y fugazmente localizadas en distintos lugares del sistema nervioso central. El hipnotismo, al cual consagró años y años la escuela de Charcot, no sólo sería en ésta un recurso terapéutico, también un procedimiento para provocar *ad libitum* los trastornos histéricos. El éxito inicial de la doctrina *charcotiana* fue grande; pero su fracaso terapéutico y la terminante demostración de que los famosos cuadros clínicos de La Salpêtrière no eran sino el artificioso resultado de una acción inconsciente de los propios médicos sobre los enfermos, por tanto una nosografía «cultivada», derrumbaron con estrépito esa brillante construcción (LAÍN ENTRALGO, 1978: 492-493)”.

Para comprender la influencia y polémicas de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, el estudio de Georges Didi-Huberman *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière* (2003)<sup>67</sup> es una obra fundamental, y, para la investigación que nos ocupa, de la investigación del historiador del arte y filósofo nos resulta relevante su concepción del dispositivo fotográfico de La Salpêtrière como aparato proteico que vinculaba “la fantasía de la histeria con la fantasía de conocimiento (DIDI-HUBERMAN, 2003: XI)”. La Salpêtrière, dice Huberman, se

---

las expresiones faciales, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique des passions applicable à la pratique des arts plastique* (1862), no sólo precedió las imágenes de la Salpêtrière, sino el dispositivo mismo que se pondría en práctica en esa clínica: los pacientes de Duchenne eran estimulados mediante descargas eléctricas, de tal modo que todas esas expresiones faciales que aparentemente aparecían de modo involuntario eran provocadas y controladas por el aparato manejado por el propio Duchenne.

<sup>67</sup> Para esta investigación se ha utilizado la edición anglosajona publicada por MIT Press en 2003. En 2007, la Editorial Cátedra publicó la versión para el mercado español bajo el título *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de La Salpêtrière*.

constituyó como “una fábrica de imágenes con un proyecto triple: científico, terapéutico y pedagógico (2003: 30)”, en el que la fotografía provocaba, asimismo, “una fantasía de memoria” (inmediata, exacta y aparentemente sincera). El dispositivo fotográfico “permitiría que en una sola imagen cristalizara todo el proceso de una investigación [...] cada caso de estudio en un *cuadro*; no un *cuadro* extensivo sino uno en el que cada tipología fuera condensada en una sola imagen, en una serie inequívoca de imágenes, los rostros (2003: 48)”. El rostro, así, ejercería de reflejo del trastorno, un fragmento del cuerpo donde se localizarían los síntomas patológicos de las enfermedades nerviosas: “También era un arte de lo detallado, lo tenue, lo fragmentado, un arte de la comisura de los territorios, pero siempre en busca de una ley que prescribiera las minúsculas diferencias. Bourneville fotografía idiotas, y en base a su galería de retratos, buscó un concepto de idiocia en la localización anatómica exacta de la apertura bucal, en la comisura de los labios, la forma de las mejillas, el paladar, las encías y los dientes, úvulas y paladares blandos (2003: 49)” con el fin de encontrar unas constantes fisionómicas y anatómicas que pudieran ser consideradas científicas. Del mismo modo, Huberman recuerda que el desarrollo de la fotografía psiquiátrica se extendió a la vez que la fotografía forense<sup>68</sup>, derivación de la criminología antropológica cuyo máximo exponente eran Cesare Lombroso (1835-1909), en Italia, y Alphonse Bertillon (1853- 1914), en Francia, quienes lograron que sus diversas metodologías para identificar al *homo criminalis*, basadas en la medición de cráneos, cuerpos y facciones, y la documentación visual de esas mediciones, acabaran por ser reconocidas en el ámbito científico y policial. La combinación de esas prácticas médicas y policiales generaría, apunta Huberman, una idea de identidad visual asociada a criminales, enfermos y personas marginales, todos ellos, de alguna manera, forzados a reconocerse en esas imágenes acusatorias.

La figura de Lombroso merece ser desarrollada en la presente investigación primero por “la influencia de la teoría *lombrosiana* en la administración de justicia en Italia”, así como “por la difusión mundial de la criminología como nueva disciplina científica (GIBSON, 2010: 16)” a mitad del siglo XIX. La difusión del discurso *lombrosiano*, apunta la historiadora Mary Gibson, atravesará una amplia gama de contextos históricos, especialmente desde la publicación de *Uomo delinquente* (1876), y su legado

---

<sup>68</sup> En *Seeing the Insane* (1982), Sander L. Gilman estudia las fotografías de La Salpêtrière como parte de un nutrido sistema tipológico de la fisiognomía moral que desde la Ilustración hasta finales del siglo XIX gozó de un amplio seguimiento: la antropometría a la craneometría o la frenología.

influirá en mayor o menor medida al neurólogo Camillo Negro y a los cineastas Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, quienes se sentirán profundamente impactados por el pensamiento del científico en su visita al Museo de Antropología Criminal Cesare Lombroso en 1976, justo un siglo después de que viera la luz la obra más emblemática del médico y en un momento en que sus preceptos habían sido desacreditados entre la comunidad científica. Sea como fuere, Lombroso, cuyo nombre de pila era Ezechia Marco Lombroso, graduado en medicina por la Universidad de Pavía en 1858, integrante junto con Enrico Ferri (1856-1929) y Rafael Garofalo (1851-1934) de la escuela positiva italiana, también conocida como *Nueva Scuola*, tras un breve período en Viena, regresa a la Lombardía con el objetivo de estudiar el cretinismo (*El cretinismo en Lombardía*, 1859) en el que será el primero de sus estudios de campo por buena parte de una península italiana en guerra que ayudaron a conformar sus premisas sobre la degeneración, una cierta moral de las formas del cuerpo, el atavismo y la criminalidad (LA VERGATA, 2010). En 1859, ya como titular en el Hospital de Santa Eufemia en Pavía, inaugura un departamento para pacientes mentales de cuya observación nacerá *Medicina legal para enajenados mentales* (1863), precedente de *El hombre delincuente*, obra en la que pretendía elaborar un examen sistematizado de enfermos mentales y delincuentes mediante métodos experimentales. El año previo a la publicación de *El hombre delincuente*, Lombroso realizaría una investigación forense del cráneo de un bandolero calabrés llamado Giuseppe Villella, en el que observó una pequeña anomalía en la base del cráneo, descubrimiento que le condujo a pensar que se daban similitudes entre los cráneos de los criminales y el de los animales. *Grosso modo*, había nacido la antropología criminal *lombrosiana*, que encontraría en la teoría del atavismo, apoyada las teorías evolucionistas de Charles Darwin (1809-1882), la frenología de Franz Joseph Gall (1758-1828)<sup>69</sup> y las teorías sobre la “degeneración”<sup>70</sup> de Bénédict Augustin Morel (1809-1873) y su estudio de algunos grupos humanos que consideraba salvajes o incivilizados, además del examen de diferentes comportamientos animales e incluso vegetales, el engranaje que sustentaría todo su pensamiento. Así, además de realizar el estudio forense de Villella, Lombroso llegó a efectuar centenares de autopsias y

---

<sup>69</sup> La Sociedad Frenopática Italiana nació en 1873 y aunque Lombroso no formó parte de esa organización, destacamos el dato para ofrecer una mirada más amplia a la génesis de las teorías *lombrosianas*.

<sup>70</sup> Morel definiría la “degeneración” como “toda una gama imprevisible de afecciones nerviosas proteiformes: temperamentos débiles, sufrientes, enfermizos, [...] perversiones morales, [...] increíbles aberraciones intelectuales (LA VERGATA, 2010: 55)”.

más de seis mil análisis de delincuentes y otros tantos exámenes a reclusos mediante técnicas de medición antropométricas, desde la craneología o fisiognomía a experimentos fisiológicos. Todas esas observaciones quedaron documentadas en un sistema tipológico de los diferentes modelos de criminales (nato, demente, moral, epiléptico, etc.) que servirían de evidencias de las teorías del hombre criminal: en 1897, la quinta edición de *El hombre delincuente* vendría acompañada de un atlas anexo con galerías fotográficas de buena parte de los hombres y mujeres (criminales, prostitutas, enfermos mentales...) cuyas afinidades fisiognómicas deberían delatar su peligrosidad social [FIG. 17]. La imagen del delincuente, así pues, quedaba fijada mediante el aparato fotográfico, sometido a las premisas de Lombroso. Por entonces, el científico ejercía de profesor de medicina legal en la Universidad de Turín, y en 1880 fundaría junto con Ferri y Garofalo el *Archivio de Psichiatria, Antropologia criminale e Scienze penali*, publicación académica que, sumada a la celebración de numerosos congresos desde entonces, daría legitimidad científica a sus ideas en torno al determinismo biológico del hombre criminal. La amplia circulación de las teorías *lombrosianas*, desarrolladas en una obra prolífica y abultada, también se dio gracias a las numerosas colaboraciones en prensa de Lombroso, tal y como apunta Mauro Forno en *Scienziati e mass-media: Lombroso e gli studiosi positivisti nella stampa tra Otto e Novecento*, habitual desde la década de 1890 tanto en diarios como *Il Corriere della Sera*, *La Perseveranza*, de Milán, *La Riforma*, de Roma, *La Stampa*, de Turín, como publicaciones de tirada semanal como *La Tribuna Illustrata* o *Il Fanfulla della Domenica*, sin contar sus colaboraciones en prensa extranjera como *Courrier Européen*, *New York Journal* o *Journal of Criminal Law* (FORNO, 2010: 215). De este modo, en el recién constituido estado italiano, “Lombroso ofreció un criterio aparentemente objetivo para identificar a los enemigos -por ejemplo los bandidos, los anarquistas, los miembros de las clases peligrosas de la ciudad- y etiquetarlos como delincuentes natos. Para Italia y para muchas otras naciones comprometidas con la construcción de una nueva identidad liberal, el delincuente nato representaba la imagen negativa del hombre honesto, del individuo “normal” que poseía plenamente el derecho a la ciudadanía (GIBSON, 2010: 17)”. Para concluir este perfil de Lombroso, no podemos olvidar la gran colección de ítems relacionados con sus investigaciones que el científico reunió a lo largo de su vida y que hoy están recogidos en el Museo de Antropología Criminal Cesare Lombroso de Turín. Silvano Montaldo y Paolo Tappero apuntan que “la recogida de material

antropológico se inició en 1859, durante el servicio como médico del ejército piemontés y después italiano. En ese período, pudo «medir craneológicamente a miles de soldados italianos y reunir otros cráneos y cerebros». La búsqueda de material antropológico continuó incluso después de la licencia, [...] Lombroso, como escribirá su hija, «era un coleccionista nato. Mientras caminaba, mientras discurría, en la ciudad, en el campo, en el tribunal, en la cárcel, de viaje, siempre estaba observando detalles que nadie veía, recogiendo así un cúmulo de curiosidades...» (MONTALDO & TAPPERO, 2009: 156)”. Así, entre los objetos de la colección de Lombroso encontramos desde el cráneo de Villella, “una verdadera reliquia científica (2009: 156)” hasta dibujos de enfermos mentales, de presos, ropa de encarcelados, fotografías, pistolas, puñales, limas, látigos, cartas... Un verdadero archivo de antropología criminal que Lombroso presentaría por primera vez al público en 1884, en el marco de una muestra de esta disciplina realizada para la Exposición General Italiana que tiene lugar en Turín, y que inauguraría como museo vinculado a la Universidad de Turín en 1898, en ocasión del Primer Congreso Nacional de Medicina legal.

Así, en este contexto, si la fotografía psiquiátrica promovida por Charcot y sus acólitos ahondaría en las formas del rostro para tratar de detectar en éste los síntomas de los trastornos mentales y otros desórdenes [FIG. 18], la cronofotografía buscaría las anomalías nerviosas buscando el síntoma en otras partes del cuerpo, en concreto en aquellas zonas del cuerpo capaces de producir movimiento: las extremidades. Y cuando el interés por los experimentos de Marey traspasó los muros del Hospital de la Salpêtrière para entrar en su interior, la implicación de Londe en el desarrollo del dispositivo cronofotográfico para aplicarlo en el campo neurológico fue total: el médico y fotógrafo mantenía un contacto cercano con Marey (AUBERT, 2010: 295; BRAUN, 1992: 85) participando de manera activa en debates sobre los avances técnicos del dispositivo e incluso llegó a construir sus propias cámaras de múltiples lentes. Londe, contratado como fotógrafo de La Salpêtrière por Charcot en 1878 y nombrado director del laboratorio fotográfico del hospital en 1884, desarrolló junto a Marey una cámara fotoeléctrica de nueve lentes distribuidas circularmente cuyos obturadores se abrían y cerraban de manera sucesiva (1883); mientras que diez años más tarde consiguió fabricar bajo el mismo mecanismo una cámara de doce lentes distribuidas en tres filas paralelas. Mediante estos dispositivos

y una sofisticada puesta en escena que suponía preparar, de hecho, un escenario, como hemos visto en el testimonio de Gilles de la Tourette, Londe y el equipo de La Salpêtrière registraban y documentaban visualmente a pacientes que sufrían disfunciones motrices, hemiplejías, epilepsia, etc., de tal modo que “entre el enfermo y el fotógrafo interviene ahora todo un arsenal técnico (SICARD, PUJADE, & WALLACH, 1995: 20)”. “Una de las principales funciones de la cronofotografía”, apunta Pasi Valiaho, “es ralentizar y detener los síntomas fugitivos histéricos, representarlos descompuestos, analizables, cuantificables y predecibles y, en particular, discernir los falsos enfermos de las manifestaciones «reales» de las enfermedades. La histeria, entonces, se hace real cuando es visible a través de las tecnologías de la imagen en movimiento (VÄLIAHO, 2010: 72)”. Estas imágenes cronofotográficas llegaron a ver la luz en la revista  *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918), continuación de la anterior publicación del centro clínico y otro nuevo atlas sistemático de las variaciones morfológicas del cuerpo que ayudaría a fijar, en buena parte, las disfunciones motrices de los pacientes.

En sus experimentos cronofotográficos, Londe también fue asistido por su compañero de La Salpêtrière Paul Richer, neurólogo, fisiólogo, anatomista y escultor –llegó a profesor de dibujo anatómico y más tarde a catedrático en la Ecole des Beaux-Arts de París (1903)-, quien ya había ayudado a Charcot a “traducir visualmente el verdadero mensaje de sus ideas (AUBERT, 2010: 293)” en la primera *Iconographie*. Londe, quien llegó a afirmar que la placa fotográfica es “la verdadera retina del científico (HUBERMAN, 2003: 32)”, realizó asimismo series de cronofotografías registrando a hombres sanos, que Richer acabó publicando en dos celebrados tratados artísticos, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* y *Atlas d'anatomie artistique*, ambos de 1895, el mismo año en que los hermanos Lumière realizaban en el Salon indien du Grand Café de París la primera proyección cinematográfica comercial. No deja de ser curioso que mientras en su actividad investigadora Londe dedicó sus esfuerzos al estudio del cuerpo patológico, esas imágenes de los atlas de Richer retrataran cuerpos atléticos, cuyas formas nos recuerdan al paradigma del cuerpo canónico clásico, llamados a encarnar el concepto de la figura perfecta a través de la superficie de la piel [FIG. 19 y FIG. 20]. En los gestos de esos hombres apolíneos, descompuestos a través de un repertorio físico de flexiones, extensiones, rotaciones, giros e inclinaciones, Londe y Richer parecían

proponer una cierta norma del cuerpo correcto, cuyas proporciones áuricas remitían a las figuras musculadas que idealizaron las muchas representaciones de cuerpos de los antiguos artistas clásicos y renacentistas. Esa imagen del canon, de la mano de Londe y Richer, se volvió imagen cronofotográfica, imagen que diseccionaba y recomponía el cuerpo mediante la fragmentación de su movimiento. De este modo, los trabajos cronofotográficos de Londe dentro de la Salpêtrière fijaron al menos dos tipos de catálogos corpóreos: un primer compendio que modelaba la imagen de un cuerpo normativo y un segundo que iba en busca de la imagen del cuerpo dislocado (ROSSI, 2016; CALLEN, 2003). Tanto *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* como *Atlas d'anatomie artistique* tuvieron un éxito inmediato tras ver la luz, convirtiéndose en referencias clave para toda una generación de artistas (BRAUN, 1992: 268); mientras que las series cronofotográficas de los pacientes de La Salpêtrière realizadas por Londe y Richer fueron publicándose en el marco de *Nouvelle Iconographie* y hasta 25 años después no salieron publicadas compiladas en un atlas, cuando Richer las incluyó en un segundo volumen titulado *Nouvelle anatomie artistique* (1921) que, sin embargo, “no muestra nuevo material más allá del trabajo realizado por Muybridge y Marey (AUBERT, 2010: 295)”. Así, “la histeria no entregará sus secretos ni al profesor Charcot ni al fotógrafo Albert Londe. Pero los aparatos cronofotográficos de objetivos múltiples de Londe perseguían sin descanso, dentro del mismo corazón del hospital, el registro de las colecciones completas de los pasos patológicos (SICARD ET AL., 1995: 20)”.

Tres años después de ver la luz los compendios cronofotográficos de Richer y Londe, tuvo lugar otro hito en la relación entre cine y medicina: Eugène-Louis Doyen introducía la cámara en el quirófano<sup>71</sup>. Doyen había presenciado las maravillas del cinematógrafo de los hermanos Lumière durante esa primera sesión en el Salon indien du Grand Café de París, e impactado por las posibilidades del aparato pronto entró en contacto con Clément Maurice Gratioulet (1853–1933), conocido como Clément-Maurice, organizador de esa primera proyección, y con el operador Ambroise-François Parnaland (1854-1913), para elaborar los primeros filmes quirúrgicos: “el primero mostraba una sala de operaciones, los otros dos una

---

<sup>71</sup> Aunque, como indica Thierry Lefebvre en *La chair et le celluloid, le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, es probable que Doyen no fuera el primero en utilizar el cinematógrafo en la sala de operaciones (el investigador apunta al polonés Piotr Boleslaw Matuszweski (1856-1943?) como el primer operador que realizó tomas en un centro clínico, en Varsovia (LEFEBVRE, 2004: 30), se considera al doctor Eugène-Louis Doyen como el pionero del cine quirúrgico.

histerectomía abdominal –la extracción del útero- [FIG. 22] y una craneotomía, presentados públicamente en el congreso anual de la Sociedad Médica Británica, en Edimburgo, el 29 de julio de 1898 (LEFEBVRE, 2004: 31)–. A pesar de que Doyen habría realizado esos filmes para fomentar la docencia y la divulgación, sus trabajos no estuvieron exentos de polémica. No obstante, Doyen siguió realizando piezas quirúrgicas, la más conocida la separación de las hermanas siamesas Doodica y Radica en *La Séparation des soeurs [xiphopages] Doodica et Radica* (1902). Para entonces, el neurólogo rumano Gheorghe Marinescu (1863-1938), también continuador del trabajo de Jean-Martin Charcot tras haber estudiado en La Salpêtrière un postgrado en ese centro bajo la tutela del neurólogo francés (BUDA, O; ARESENE, D., CEAUSU, M., DERMENGIU, 2009), casi simultáneamente<sup>72</sup> realizaba la que se considera la primera película cinematográfica médica de la historia: *Tulburările mersului în hemiplegia organică (Dificultades en el caminar en hemiplejía orgánica)*. En 1897, Marinescu había regresado a Bucarest y se había convertido en el director de la Clínica Neurológica del Hospital Pantelimon. El año anterior, el cine había llegado a Bucarest a través de un programa de los hermanos Lumière promocionado por un periódico en lengua francesa llamado *L'Indépendance Roumaine*, cuyos propietarios acabaron adquiriendo el aparato de los Lumière y le confiaron a Paul Menu la tarea de filmar una primera película cinematográfica, filmada en mayo de 1897 y que captaba las celebraciones del aniversario de la guerra de independencia (1877), en la que el país logró emanciparse del Imperio Otomano (CERNAT, 1982). Después de dos meses y hasta dieciséis rollos documentales, Menu acabó vendiendo el cinematógrafo a Gheorghe Marinescu, quien comenzó a utilizar la cámara en el estudio de la clínica que dirigía para filmar a los pacientes.

Marinescu, quien ya tenía experiencia a la hora de aplicar la imagen en movimiento en el ámbito de la clínica, explica de este modo sus impresiones con el cinematógrafo de los Lumière: “Bajo los consejos del profesor Charcot y con la

---

<sup>72</sup> Son unos años en los que la inclusión de las tecnologías de visualización en la sala de operaciones y en el laboratorio se produce de manera muy rápida. Como recuerda Timothy Boon, “los médicos muy pronto comenzaron a experimentar [con el cinematógrafo], aplicándolo como un instrumento para la investigación científica, tal y como hicieron con los relojes mecánicos, la electricidad, los rayos X y el radio. Es habitual en el fluido mundo de la tecnomedicina de finales del siglo XIX encontrarse con diversos profesionales que comienzan a experimentar con esta nueva tecnología en una amplia gama de lugares. En Viena, Ludwig Braun filmó en 1898 las contracciones del corazón de un perro, en Berlín Paul Schuster [1862-1940?] produjo estudios fílmicos con pacientes que sufrían de Parkinson, mientras que el médico neoyorquino Robert Watkins realizó representaciones microcinematográficas corpúsculos sanguíneos, como Marey había hecho antes (BOON, 2011: 621)”.

ayuda de la cronofotografía, me había centrado durante diez años en el estudio del movimiento humano en diferentes casos de patologías neurológicas. Habiéndome encontrado con dificultades técnicas serias en mi investigación, decidí posponerlas y esperar a tener un momento más favorable para finalizar mi proyecto... , y este momento no tardó en presentarse. El ingenioso cinematógrafo de los Lumière llegó para simplificar y perfeccionar el equipo cronofotográfico (MARINESCU, 1899: 225)”. De este modo, Marinescu, junto a su equipo formado por dos asistentes del hospital, Constantin Popescu, que ejerció de operador de cámara, y el pintor francés Jean Neyliès (1869-1938), preparó en el patio del Hospital Pantelimon el escenario para filmar a sus pacientes, siguiendo las pautas marcadas por la metodología de Marey: una pantalla negra serviría de fondo sobre el que los pacientes caminarían longitudinalmente, desnudos o vistiendo el mínimo ropaje de color blanco, para que pudiera captarse el contraste entre cuerpo y fondo con el fin de definir mejor los movimientos corporales (BARBOI, GOETZ, & MUSETOIU, 2004). Los pacientes fueron filmados caminando de lado a lado, de frente y de espaldas, habitualmente en grupos de personas [FIG. 21], adaptando el método de Charcot de alinear a varios pacientes que sufrían el mismo desorden físico y mostrarlos a la vez para poder apreciar las distintas formas del mismo tipo patológico (2004: 2083); y Neyliès también recopiló, por su parte, dibujos de cada una de las maneras de caminar y las posturas de algunos pacientes filmados, analizando, a través del dibujo, la descomposición del movimiento, en unas imágenes que Marinescu tildó de “dibujos cinematográficos” y que incluyó en sus publicaciones (MARINESCU, 1900b). Entre 1898 y 1902, Marinescu realizó cinco filmes: *Tulburările mersului în hemiplegia organică* [Dificultades en el caminar en hemiplejía orgánica]; *Tulburările mersului în paraplegiile organice* [Dificultades en el caminar en paraplejías orgánicas]; *Un caz de hemiplegie isterica vindecata prin sugestie hipnotica* [Un caso de hemiplejía histérica curada a través de la sugestión hipnótica]; *Tulburările mersului în ataxia locomotrice progresivă* [Dificultades en el caminar a causa de ataxia progresiva motriz]; y *Paralizia pseudo-hipertrofica sau miosclerozica, din cadrul miopatiilor* [Parálisis pseudo-hipertrofica o mioesclerótica en el cuadro miopático]; todas ellas centradas en hemiplejías, paraplejías, y otras disfunciones motrices bajo la observación y el estudio del movimiento humano al caminar. Los filmes médicos sirvieron de apoyo al neurólogo en su trabajo investigador, ya que llegó a escribir otros cinco artículos científicos basados en sus estudios a través del cinematógrafo<sup>73</sup>, en los que también

---

<sup>73</sup> En octubre de 1899, Alexandru Bolintineanu, estudiante de Marinescu, presentó la primera tesis

documentó los resultados del tratamiento con ejemplos de casos filmados antes y después de la terapia (BARBOI ET AL., 2004). En el segundo de esos artículos, el primero dedicado al cinematógrafo publicado *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (AUBERT, 2010: 296), Marinescu se acerca al fenómeno de la hemiplejía histérica en un “estudio apoyado por el uso del cinematógrafo (MARINESCU, 1900a)”, bajo una aproximación metodológica, traducida de la metodología cronofotográfica de Marey y de La Salpêtrière, como hemos señalado, que provocaría, no obstante, una suerte de polémica entre el neurólogo rumano y su colega Gilles de la Tourette, quien se lamentó de que Marinescu no citara su trabajo anterior sobre la hemiplejía histérica como precedente, dado que tanto el estudio de Gilles de la Tourette como el de Marinescu parecían compartir misma metodología experimental, basada en el registro gráfico de la marcha humana. La controversia entre ambos puede hoy entenderse como una rifirrafe de egos que, no obstante, subraya la filiación de ambos científicos con los métodos de representación gráficos nacidos entre las paredes de La Salpêtrière y, de este modo, el aparato iconográfico de la institución, primero replicado por Gilles de la Tourette mediante el dispositivo cronofotográfico, fue, si no decisivo, al menos protagonista en el nacimiento del cine científico y no sólo en términos iconográficos, sino en el sentido más profundo y estricto de ese dispositivo concreto: fijar y, de algún modo, controlar a través de la imagen en movimiento la locomoción humana, especialmente en aquellos casos que a ojos de los científicos se presentaba descontrolada.

### 2.3.2 ‘La neuropatología’, de Camillo Negro

El 23 de febrero de 1908 aparecía en el diario *The New York Times* una pequeña pieza informativa que titulada *MOVING PICTURES OF CLINICS.; Prof. Negro Successfully Uses Them in Demonstrating Nervous Diseases* decía en el cuerpo de texto lo siguiente: “El profesor Camillo Negro de la Universidad de Turín ha triunfado a la hora de utilizar el cinematógrafo para propósitos clínicos. Los intentos realizados hasta ahora en París y Nueva York sobre aplicar este sistema de fotografía en las lecciones de crisis nerviosas no han sido hasta el momento exitosas en el campo de la aplicación clínica, pero las lecciones del profesor Negro ilustran de manera

---

basada en el uso del cinematógrafo como aparato de análisis. El filme sobre el que se apoyaba, *Mersul in coxo tuberculoza studiat cu ajutorul cinematografului* [El movimiento de la cadera en paciente tuberculoso estudiado a través del cinematógrafo] también filmado por Popescu, se centraba en problemas artríticos provocados por la tuberculosis en la junta de la cadera (BARBOI ET AL., 2004).

admirable las formas características de la neuropatía en un sujeto humano. Mientras el profesor está explicando cada uno de los casos, el cinematógrafo está al mismo tiempo reproduciendo todos los movimientos peculiares de los que es imposible obtener una idea sólo con una imagen fotográfica. Particularmente impactantes han sido sus lecciones sobre casos de hemiplejía histérica orgánica, convulsiones epilépticas y ataques de corea. Las películas del profesor Negro pronto se verán en Londres (ANONYMOUS: 1908)”.

Esas películas de las que se hablaba en el breve del rotativo neoyorquino son las que conforman *La neuropatología* (1908), una colección de 24 casos neuropsiquiátricos (Parkinson, parálisis ocular, crisis de histeria, entre otras patologías de pacientes del Ospedale della Piccola Casa della Divina Provvidenza de Turín, también conocido como Hospital del Cottolengo, y del departamento de enfermedades nerviosas del Hospital General de Turín), realizada por el neurólogo Camillo Negro, de la Universidad de Turín, junto al operador y *metteur en scène* Roberto Omegna (1876-1948), y con la ayuda de Giuseppe Roasenda, asistente de Negro. Sólo unos días antes de esa noticia del *New York Times*, la *Gazzetta del Popolo*, uno de los diarios de Turín, ya había publicado una pieza, más extensa, sobre el estreno en Academia Real de Medicina de *La neuropatología*, que bajo el título *I progressi della scienza. La neuropatología nella cinematografia*, describía la película de Negro en estos términos: “Se trata de una serie de 24 cuadros, de 24 «acciones» cinematográficas aplicadas a la enseñanza de las enfermedades nerviosas; veinticuatro sujetos –hombres y mujeres– seleccionados así entre los mejores «casos» clínicos de afecciones. [...] En la primera colección analítica realizada por el ilustre científico turinés– y de la hermosa película de la Ambrosio– se han reproducido las principales formas de la enfermedad de la neuropatología. [...] Una magnífica colección de «sujetos» científicos neuropatológicos, una colección «casi» clínica de la cual deja una impresión especialmente profunda la de la «hemiplejía» orgánica e histérica, enfermedad llamada del Parkinson (parálisis convulsiva), «el ataque epiléptico», la gran «crisis histérica», las diversas formas de «corea», las formas varias de «tics», los diversos tipos de «caminar patológico», la «parálisis de los músculos oculares», etc.”<sup>74</sup>. *La neuropatología*, así pues, emerge en 1908 como el primer filme de vocación antológica

---

<sup>74</sup> Las comillas pertenecen al texto original. En *I progressi della scienza. La neuropatología nella cinematografia*, *Gazzetta del Popolo*, Turín, 17 de febrero de 1908; extraído del artículo *Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro* (GIANETTO & DAGNA, 2011: 17).

de casos clínicos neurológicos. La película, que sufrirá variaciones en su montaje y otras alteraciones, es en el campo del cine neurológico de una importancia capital no sólo porque en ésta converge y cristaliza la tradición iconográfica promovida por el equipo de La Salpêtrière, sino porque supone el encuentro de dos figuras italianas imprescindibles para comprender por una parte el desarrollo de la ciencia neurológica, y por la otra, el del cine científico italiano.

Camillo Negro (1861–1927) fue profesor de neurología en la Universidad de Turín desde 1910 hasta su muerte, a la edad de 66 años. Se graduó en 1884 en esa universidad, bajo la tutela de los fisiólogos Angelo Mosso (1846-1910) y Camillo Bozzolo (1845-1920), y tras ello se especializó en neurología en Alemania, de donde regresó cuatro años después para iniciar la práctica profesional. En poco tiempo fue nombrado director médico del Hospital de Cottolengo, donde creó el departamento de neurología, para más tarde volver a la universidad con el fin de obtener el título para poder ejercer de docente. Negro se distinguió de tal modo que el profesor Cesare Lombroso<sup>75</sup> le ofreció ser su sustituto en la enseñanza de enfermedades neuropatológicas en la universidad de la capital transalpina, y así sucedió en 1905, donde ejercería a partir de 1910 como profesor titular hasta casi su fallecimiento (CHIÓ ET AL., 2016). De manera similar a Albert Londe y a Gheorghe Marinescu, Negro no tardó en comprender el potencial del cinematógrafo para ilustrar sus investigaciones y sus lecciones: “la lente de la cámara, capaz de capturar y reproducir movimientos, era particularmente adecuada para filmar los síntomas de diferentes tipos de enfermedades como la hemiplejía, la enfermedad del Parkinson, la histeria y otras que hubiera sido imposible describir completamente con imágenes fijas (CHIÓ ET AL., 2016: 40)”. De este modo, Negro entró en contacto con Roberto Omegna a través de Arturo Ambrosio (1870-1960), uno de los productores cinematográficos más importantes de los orígenes del cine italiano gracias a su compañía Film Ambrosio & C., conocida entonces como Società Anonima Ambrosio (BERNARDINI, 2002; GIANETTO & BERTENELLI, 2000; GIANETTO, 2002),

---

<sup>75</sup> En esos últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, el panorama científico en el que comenzaba a despuntar la psiquiatría y la neurología italiana estaba todavía ligado al pensamiento del positivismo criminológico de Cesare Lombroso. Lombroso, de hecho, se encontraba entre el público en la velada de estreno de *La neuropatología* del 17 de febrero de 1908. Otras fuentes indican que la película fue asimismo presentada el 11 de abril de 1908 en la sesión inaugural de la Sociedad Italiana de Neurología, fundada en 1907, un organismo al que pertenecían tanto Lombroso como Negro (CHIÓ ET AL., 2016: 41).

productora pionera del cine italiano nacida en torno a 1902 con el encuentro de Ambrosio, Omegna y Giovanni Vitrotti (1882-1966) (GIANETTO & BERTENELLI, 2000; TOSI, 1979). Omegna había nacido en Turín el 28 de mayo de 1876, de familia piamontesa. Su padre era ingeniero y había trabajado algunos años en la construcción del ferrocarril en Calabria y Sicilia. Cuando Omegna era adolescente, comenzó a cultivar dos pasiones que sin saber convergerían en la actividad principal a la que dedicaría su vida: la fotografía y la entomología, tal y como explica Virgilio Tosi (1979: 4). Su carrera profesional como cinematógrafo arrancó en 1904 cuando viajó a París, con el dinero de la recién creada compañía Ambrosio, para adquirir “un aparato *Urban* con cincuenta metros de rollo [de celuloide] (1979: 5); y ese mismo año filmaría su primera película como operador de cámara: *La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio*. El año 1908 será “extremadamente importante y significativo para Omegna. Un año por el cual podemos comenzar a tener trazas documentales de su actividad en el sentido estricto de la palabra, porque encontramos algunos films o clips de películas rodadas por Roberto Omegna (1979: 5)” como *Terremoti in Calabria e Sicilia* (1908), *Caccia al leopardo* (1908)<sup>76</sup> o *La neuropatología*, dirigida por Camillo Negro. Con el tiempo, tanto Omegna como Negro serían determinantes en el desarrollo por una parte del cine científico italiano, ya que Omegna no sólo filmaría otros tantos filmes científicos<sup>77</sup> sino que acabaría impulsando en los años 30 el laboratorio de cine científico del Instituto Luce en Roma (TOSI, 1979); por la otra, en el avance del estudio de las enfermedades neurológicas, pues el profesor Negro continuó su trayectoria científica y durante la Primera Guerra Mundial dedicó sus esfuerzos al estudio del shock de combate y las neurosis de guerra tratando y filmando los casos clínicos de los soldados heridos y traumatizados internados en el Hospital Militar de Turín (GIANETTO & DAGNA: 2011).

Así, con Omegna entre sus filas, la compañía Ambrosio parecía predestinada ya desde sus orígenes a dedicarse, en parte, al cine científico. El camarógrafo, además,

---

<sup>76</sup> *Caccia al leopardo* fue uno de los filmes del *cinema del vero* de Omegna más impactantes de la época. En *Lo spettatore* con fecha del 4 de noviembre de 1909 dijeron: “ejecuta de verdad en los desiertos africanos por el valiente señor R. Omegna, el cual es capaz, con no poca audacia, de afrontar a la fiera y retratarla en los instantes más característicos de su ferocidad (TOSI, 1979: 5)”.

<sup>77</sup> De *La vita delle farfalle* (1911) a *Morfologia del fiore* (1942), presentado en la Biennale veneciana ese mismo año, por citar un ejemplo temprano y uno de sus últimos trabajos. Omegna también filmó el frente italiano durante la Primera Guerra Mundial, cuyo material se ha editado hace pocos años en edición doméstica bajo el título de *Gloria* (2011).

ya había filmado otras tantas películas previas de corte quirúrgico como *Dottor Isnardi: amputazione* (1906) (BERNARDINI, 2002: 13), por lo que iba a convertirse en la persona más indicada para el proyecto de Negro. Camillo Negro y Roberto Omegna comenzaron a trabajar en *La neuropatología* en 1906, y tardaron dos años en realizar todas las tomas necesarias para la película. Filmaron 24 escenas que muestran síntomas clínicos de pacientes afectados por diversas patologías neurológicas: “queda claro, tanto por las imágenes como por la documentación recabada que Camillo Negro escoge los casos con la intención de enseñar síntomas neurológicos y desórdenes del movimiento, que para estudiantes y médicos son difíciles de comprender viendo imágenes fijas (CHIÓ ET AL., 2016: 40)”. No obstante, y a pesar de que desde el principio las tomas de Negro y Omegna fueron concebidas como secuencias de ejemplos válidos, el montaje fue variando a manos de sus artífices, dependiendo de las necesidades del público al que se le presentaba el filme (CHIÓ ET AL., 2016: 40; GIANETTO & DAGNA, 2011: 17). “Podemos suponer que, en el entorno universitario, las proyecciones se dividían en varias lecciones y se adaptaban a la docencia. Sin embargo, las reseñas históricas destacan la naturaleza episódica del filme incluso en presentaciones que son descritas abiertas a público no especialista, estructuradas como lecciones científicas ilustradas con imágenes (CHIÓ ET AL., 2016: 40)”. La narración y el montaje que actualmente conocemos de ese filme, por tanto, no son los originales, ni tan siquiera se parece a esa proyección pública que se relata en la noticia de la *Gazzetta del Popolo*. Hoy es harto complicado restituir ese aspecto de la película, el de las distintas condiciones de proyección en las que se presentó y se pudo ver el filme así como conocer cuáles fueron las sucesivas alteraciones que parece que sufrió el montaje de la película, tal y como argumentan las investigadoras italianas Claudia Gianetto y Stella Dagna y el investigador Adriano Chió; pero el trabajo de sendos expertos, responsables de la reciente restauración de la película en 2011 –en un trabajo colaborativo entre el Museo del Cinema de Turín, el departamento de Neurociencia de la Universidad de Turín, y laboratorio L’Immagine Ritrovata de Bolonia–, ha intentado ser lo más fiel posible a las fuentes de la época con el objetivo de dotar al filme de un cierto orden narrativo en la nueva restauración. Porque pese a los vacíos informativos provocados por la carencia de documentación, al equipo de investigadores no se les escapa que “la película neuropatológica de Camillo Negro tiene una concepción antológica que fue

repetidamente modificada entre la década de 1910 y 1920 por su propio creador (2016: 40)”.

Con todo, añaden los investigadores, y basándose en las hipótesis enunciadas sobre el concepto de filme antológico y su función didáctica, el supuesto orden “original” de *La neuropatología* podría organizarse del siguiente modo: “de la presentación de los síntomas clínicos (movimiento de los ojos, parálisis facial, reflejos de los tendones profundos) a los síndromes neurológicos uno a uno (ataxias, hemiplejías, enfermedad de Parkinson, enfermedad de Huntington) y los desórdenes psiquiátricos (básicamente histerias) (2016: 40)”. Se trataría de un orden secuencial que reconstruye un recorrido diagnóstico que comienza en los pequeños signos, fragmentando el cuerpo del paciente, para ir en busca de la totalidad de la patología reflejada en el conjunto del cuerpo. El orden que les ha guiado primeramente a la hora de abordar la reordenación del material en la restauración efectuada en 2011 ha sido la lógica, argumentan, aunque se han apoyado en las lecciones del profesor Negro en el Hospital de la Salpêtrière, donde presentó *La neuropatología* en marzo de 1908, tras haber sido proyectada en Turín y Nueva York, tal y como se refleja en la crónica que publicó la revista *Phono-Cinéma*. Así dice esa pieza informativa sobre la proyección de la película de Negro en la clínica parisina: “Poco a poco, podemos estudiar las formas de la parálisis ocular en sus movimientos específicos, nistagmo (extraños movimientos del globo ocular) y complicadas hemiplejías. Vemos aquí las pobres almas que están sujetas a espasmos nerviosos y convulsiones que abrumen sus rostros, que caminan con dificultades con un andar vacilante, a pacientes de ataxia de todo tipo, incluyendo el notable caso de un anciano jorobado que sufre la enfermedad de Parkinson (ANONYMOUS, 1908: 8)”. Así, a diferencia de la versión de la restauración de 1997, que arrancaba con la famosa escena *Crisi d'isteria*, en la nueva restauración, que es la que se ha visionado y estudiado para la presente investigación, Chió, Dagna y Gianetto optaron por reordenar su lógica secuencial comenzando con las secuencias que muestran imágenes de los ojos de varios pacientes que sufren nistagmo y parálisis ocular. Como ya se ha indicado, la escena inaugural, además, resulta muy significativa, por su carácter metacinematográfico dado que en los ojos de la paciente femenina que Negro y Roasenda están filmando puede verse reflejada la silueta de los neurólogos preparando la escena que están rodando [FIG. 23 y FIG. 24]; pero también por una posible interpretación metafórica que sugeriría que

ese ojo da origen a una película sobre mirar de una cierta manera y a través de unas ciertas tecnologías un tipo de cuerpo: ese ojo muestra al científico y al cineasta preparando una antología cinematográfica sobre una serie de pacientes, casos clínicos, que a partir de ese primer plano comenzarán a rodar y a la escena de las pupilas de la mujer que sufre nistagmo le sigue un orden narrativo que parte de la fragmentación del cuerpo (ojos agitados, fragmentos del rostro de un hombre con tics nerviosos –tiemblan los labios, guiña los ojos descontroladamente-, piernas filmadas para que veamos cómo responden a los golpes reflejos, brazos que sufren sacudidas, etcétera) para acabar fijándose en la morfología completa de los diversos cuerpos con desórdenes nerviosos o “histéricos” que fueron filmados en el patio del Cottolengo de Turín o los pasillos y estancias de esa clínica o del Policlinico Generale, hasta llegar al episodio *Crisi d'isteria* como clímax de la gestualidad desbordada.

No obstante, cabría detenerse en el episodio *Crisi d'isteria* para reflexionar sobre algunas cuestiones de narrativa y de puesta en escena de la secuencia, en relación con el catálogo iconográfico de Charcot en la Salpêtrière. Aunque no es el último episodio de la antología<sup>78</sup> antes de que, en la reordenación propuesta por Chió, Dagna y Gianetto, se pase a las películas que Negro rodó durante la Primera Guerra Mundial, sí funciona como episodio climático del compendio, tanto por lo que sucede como por cómo se ha incluido en la nueva versión de 2011. Para empezar, lo que vemos en ese tramo de *La neuropatología* es una crisis nerviosa. Vamos a describir esa escena lo más detalladamente posible. La primera imagen de la secuencia es el plano del interior de una habitación, en la que hay una amplia cama en el centro frente a la cual vemos a dos hombres, el doctor Negro y su asistente Roasenda, y, entre ellos. una mujer, la paciente, vestida de negro y con el rostro cubierto con una

---

<sup>78</sup> En la restauración de *La neuropatología* de 2011, los investigadores se propusieron diferenciar en tramos cronológicos las distintas secuencias que conforman la antología, sobre todo el material que se filmó en el período comprimido entre 1906 y 1908 de aquel filmado en el Hospital Militar de Turín durante la Primera Guerra Mundial, que estaban mezclados. Asimismo, también se ha incluido nuevo metraje descubierto tras sucesiva adquisiciones de las pocas copias existentes de *La neuropatología*. Aunque la mayoría de nuevo metraje pertenece a las filmaciones en el Hospital de Turín (CHIÓ ET AL., 2016: 43-44), hay dos escenas que muestran primero a un grupo de médicos observando a un solo paciente al que le hacen pruebas de reflejos motrices, en el que podemos ver a una mujer médico; y una segunda escena también grupal en la que los científicos observan a un hombre con dificultades motrices en una de sus manos. Estas dos escenas clausuran el tramo de la antología de los años 1906-1908 y son significativas no sólo por su valor histórico-documental, sino también por su retórica plástica, dado que la disposición del plano muestra al paciente como el centro de las miradas de los médicos, que distribuidos alrededor del paciente aparecen como secundarios de la escena pero también como observadores.

máscara oscura. La secuencia se articula dramáticamente del siguiente modo: la mujer está hablando con Negro señalándole varias partes del cuerpo con su mano derecha (su cuello) cuando de repente estalla en un colapso nervioso, dejándose caer en la cama mientras sufre varias convulsiones corporales, sacudidas violentas, haciendo presente y protagonista su cuerpo, que ahora ocupa la centralidad del cuadro (tanto el cuadro del fotograma como el cuadro médico); los dos médicos tratan de paralizar sus movimientos espasmódicos agarrándola cada uno de ellos de las extremidades hasta que la paciente, tras un segundo ataque, exhausta de lo que podemos interpretar como una liberación de energía inconsciente, acaba calmándose y su cuerpo deriva en un estado cataléptico, a lo que tras ello Negro trata de verificar que en efecto la crisis de histeria ya ha pasado moviendo él a la paciente encima de la cama mientras va mirando de vez en cuando a la cámara. Por último, tras un corte en el montaje, vemos a la paciente notablemente más serena mientras es consolada de manera afectuosa por Negro. En este sentido, el filme debe ser visto en relación a las explicaciones de Charcot sobre lo que él llamaba “mutismo histérico”, afirma el investigador Pasi Väliäho sobre el episodio *Crisi d'isteria*, “una afección que previene al paciente de hablar pero no de gesticular. Charcot observó cómo un paciente cómo un historial de ataques histéricos había perdido su capacidad de hablar e indicó que ese mutismo dinámico poseía una gesticulación similar a la que realiza la paciente del filme del doctor Negro (VÄLIAHO, 2010: 77)”. Para Väliäho, quien también ha centrado parte de su trabajo investigador en torno a la imagen médica neurológica de principios del siglo XX en relación a las premisas sobre el gesto de Giorgio Agamben, “la proliferación de movimientos histéricos y de la inhibición histérica del movimiento a finales del siglo XIX es un síntoma de los cambios con respecto a la corporalidad, el cuerpo biopolítico, que fueron propulsados por las tecnologías de inscripción y automatismo del cuerpo (2010: 77)”.

Y aunque Chió, Dagna y Gianetto afirman que las imágenes de *La neuropatología*, a excepción del capítulo de la mujer histérica, formaban un resumen conceptual de las lecciones de Negro, quien movido por intenciones científicas, trataba de no espectacularizar el dolor de los pacientes filmados –“los pacientes están vestidos y, en la mayoría de casos, están filmados en entornos familiares, como el patio del Hospital del Cottolengo o el pasillo del Hospital Militar. Negro participa bastante [...] e interactúa con los pacientes con amabilidad y en algunos casos con afecto

(CHIÓ ET AL., 2016: 42)”, el episodio que relata la crisis de histeria de la mujer enmascarada parece contradecir esa actitud más o menos cercana y decorosa de las imágenes del médico junto a los pacientes. Para Alberto Farassino, el fragmento de la mujer enmascarada que sufre un ataque de histeria se trata de un episodio que pertenece al “reino de la ficción (FARASSINO, 2009: 106)”; una secuencia que retoma no sólo la iconografía propuesta por el repertorio de la gesticulación dislocada de Charcot y Londe, sino también el mismo concepto de dispositivo, es decir, cómo la incorporación del aparato cinematográfico al estudio de estas enfermedades generaba toda esa narrativa de la histeria que puede comprobarse en el filme. No parece una premisa descabellada a tenor de la diferencia que se da entre esa secuencia y el resto de las imágenes de la película, y esa argumentación quedaría reforzada por unos breves segundos [FIG. 25, FIG. 26 y FIG. 27] que se han incluido en la nueva versión de *La neuropatología*, “uno de los descubrimientos más interesantes añadidos a esta nueva edición, desafortunadamente impresa en un rollo de celuloide en muy malas condiciones: se muestra a Negro y Roasenda hablando con la mujer que no está llevando la máscara en el mismo set de la secuencia de la mujer histérica. Sólo fue posible salvar unos pocos segundos del rollo de este nitrato en positivo, que ocupa unos 60 metros de longitud. Este breve fragmento hace surgir muchas preguntas fascinantes: ¿qué era esa escena? ¿Habría preparado Negro otros casos de histeria para esta película? ¿Se trata de algún tipo de «screen test» realizado en varios pacientes? ¿Es esta la misma mujer que lleva la máscara más tarde para poder permanecer bajo el anonimato? (CHIÓ ET AL., 2016: 46-47)”. A los interrogantes de los investigadores, nos gustaría proponer uno más: ¿no estaríamos ante esa imagen de la mujer sin máscara frente a la imagen posterior al tratamiento de los neurólogos tras la crisis sufrida por la paciente, funcionando, así, como imagen que muestra una recuperación de la paciente gracias a la intervención médica y a la intervención cinematográfica, mediante el contacto con el médico y el registro visual del procedimiento terapéutico? ¿Una imagen que recompone ese gesto dislocado que previamente ha registrado el cinematógrafo, tal vez incluso haberlo provocado? ¿Una imagen que serviría como prueba de que el cinematógrafo “curaría” ese automatismo mecánico gestual asociado al catálogo de imágenes de cuerpos con desórdenes nerviosos? Los aparatos que capturaban el movimiento -sea la cronofotografía de Marey, la cámara de nueve y doce lentes inventada por Albert Londe, o el mismo cinematógrafo utilizado por Camillo Negro- no sólo servirían, así

pues, para registrar, diagnosticar y categorizar según gestos, posturas y actitudes, sino que al mostrar la transformación de la protagonista en sucesivas secuencias funcionan también para enseñar la dinámica de la cura, “ofrecer una evidencia visible de los efectos terapéuticos y con ello exhibir una medicina capaz de realizar «milagros» (PANESE, 2009: 54)”.

### 2.3.2.1 La neuropatología en tiempos de guerra

En *Notas sobre el gesto*, tras situar la crisis de la gestualidad en el momento concreto de finales del siglo XIX con la aparición de una serie de aparatos y dispositivos institucionales entregados al análisis y codificación de la gestualidad no normativa, Giorgio Agamben se cuestiona porqué tras esa febril actividad por diagnosticar los desórdenes a principios del siglo XX dejan prácticamente de ser registrados, y pone como ejemplo el testimonio del neurólogo Oliver Sacks quien, “un día de invierno de 1971, mientras paseaba por la calle, creyó poder señalar tres casos de *tourettismo* en el espacio de pocos minutos (AGAMBEN, 2001: 50)”. Para Agamben, “una de las hipótesis que pueden aventurarse para explicar tal desaparición es que ataxias, tics y distonías se hubieran convertido en norma durante aquel intervalo de tiempo (2001: 50)”. En concreto, el neurólogo Oliver Sacks (1933-2015) señalaba “cómo la encefalitis letárgica (enfermedad del sueño) y el síndrome de Tourette habían desaparecido, en efecto, de los estudios clínicos durante décadas, no por falta de pacientes, sino porque ambos trastornos se consideraron “extraños más allá de la creencia” y “no podían ser ajustados en los marcos convencionales de conocimiento neurológico durante el apogeo del psicoanálisis”, señala Lisa Cartwright (1995: 56). De este modo, “el atlas cinematográfico es un compendio increíblemente sombrío de enfermedades etiológicamente oscuras consideradas como “extrañas más allá de la creencia” (1995: 56)”, que si bien parece tener cierta continuación en ciertas derivas de la institución psiquiátrica, habrían desaparecido, como indica Sacks, de las estructuras médicas oficiales<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Oliver Sacks lo relata con las siguientes palabras: “Charcot y sus alumnos, entre los que se encontraban Freud y Babinski, así como de Gilles de la Tourette, fueron los últimos de su profesión con una visión combinada de cuerpo y alma, “Eso”, y T, neurología y psiquiatría. Con el cambio de siglo, se produjo una división entre una neurología sin alma y una psicología sin cuerpo, y con esto desapareció poder comprender el síndrome de Tourette. De hecho, el síndrome de Tourette en sí parecía haber desaparecido, y apenas fue diagnosticado durante la primera mitad de este siglo. Algunos médicos, de hecho, creyeron que se trataba de algo mítico, producto de la fecunda imaginación de Gilles de la Tourette... (SACKS, 1985: 82)”.

Los archivos de cine médico, no obstante, nos muestran que los estudios neurológicos sobre la marcha humana que se apoyaban en el cinematógrafo siguieron practicándose; algo que parecen confirmar los archivos de Vincenzo Neri (LORUSSO, VANONE, & SIMONE, 2011) o los trabajos posteriores de Negro, entre otros. El médico piemontés, de hecho, continuó sus investigaciones neurológicas con la ayuda del cinematógrafo tal y como podemos observar en las imágenes de sus estudios sobre el estrés postraumático de guerra que se incluyen en la nueva versión de *La neuropatología*. Durante la Primera Guerra Mundial, Negro, junto a Roberto Omega como operador de cámara, trabajó en el Hospital Militar de Turín “filmando casos de «neurología de guerra», entre los que se incluían desórdenes musculares, heridas de guerra y casos de enfermedades mentales hoy conocidas como desórdenes de estrés postraumático (CHIÓ ET AL., 2016: 42)”. Como explican Chió, Dagna y Gianetto, esas imágenes tomadas en el hospicio bélico de la capital transalpina pertenecían al rollo original de la copia de nitrato que se conservaba en el Museo Nazionale del Cinema de Turín, al que se le ha añadido material que poseía el Archivo Nacional de Cine de Bucarest: “las características del quinto y último rollo eran muy distintas si se comparaban al resto del filme: los pacientes son soldados, en muchos casos llevan el gran abrigo que formaba parte de su uniforme, filmados en los pasillos del Hospital Militar de Turín. Evidentemente este metraje se filmó durante la guerra, casi diez años habían pasado desde las tomas de 1906–1908 y Negro, como se puede ver en las imágenes, aparece mucho más mayor. En la nueva edición, las escenas centradas en los síndromes de guerra se han dividido del resto del filme y se presentan en una sección separada. El tinte amarillo, perdido en anteriores restauraciones, se ha reproducido. Además, esta nueva estructura antológica hace más claro al público contemporáneo, con su carga de tragedia y trauma, cómo la Primera Guerra Mundial cambió el contexto clínico del estudio y de la práctica de la neurología (2016: 44-45)”.

Sin entrar a debatir las causas que provocaron la contienda ni los datos historiográficos concretos, sí resulta, no obstante, necesario de cara a delimitar las condiciones de producción de las imágenes de pacientes con neurosis de guerra y las imágenes de cine médico reapropiadas más adelante por Gianikian y Ricci Lucchi contextualizar, así pues, cómo las transformaciones tecnológicas y el *modus operandi* bélico modificó el cuadro psíquico tanto del cuerpo militar como el de los

civiles durante la Primera Guerra Mundial. Aparte de las más de 16 millones de víctimas mortales resultado de la contienda, la máquina de la guerra de aquel enfrentamiento provocó masas de heridos, amputados, tullidos, paráliticos y discapacitados mentales a una escala nunca vista en el pasado. La Gran Guerra, dice Stephen Kern en *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983), “fue la apoteosis de la sensación de velocidad que se percibía antes de la guerra (KERN, 1983: 299)”. Todo se magnificó y se multiplicó hasta la enésima potencia gracias a una tecnología que acortaba distancias físicas y temporales, pero que también fabricaba en serie un arsenal armamentístico que del mismo modo destruía en serie. Antonio Gibelli, en este sentido, afirma en *La grande guerra degli italiani 1915-1918* (1998) que esa guerra “fue ante todo un evento biológico en el que durante cuatro años en cualquier zona del continente europeo, millones de hombres se dedicaron sistemáticamente a matar a otros seres humanos a través de la utilización de tecnologías modernas; millones de cuerpos en su mayoría jóvenes y saludables se convirtieron en cadáveres en descomposición (GIBELLI, 1998: 7)”. Sobre las nuevas tecnologías de matar puestas en práctica en la Primera Guerra Mundial, en *No Man's Land: Combat and Identity in World War I* (1981), uno de los libros que más repercusión ha tenido en la nueva historiografía antropológica sobre la Gran Guerra que fructificó a finales de la década de los 70 y elaborado a partir de múltiples testimonios en primera persona de antiguos combatientes, Eric J. Leed relaciona lo que llama guerra industrializada con el auge de una nueva serie de neurosis hasta el momento desconocidas, o no tan abundantes como para configurar un sólo cuadro clínico. Leed afirma que “muchos [hombres] dieron la bienvenida a la guerra como una vía de escape de la sociedad industrial. Pero en la guerra aprendieron que la tecnología modelaba la organización de hombres, máquinas y herramientas tal y como lo hacía en épocas de paz. [...] Pero fue la disociación de la tecnología de sus asociaciones tradicionales lo que la hizo extraña, atemorizante y demoníaca. La tecnología se eliminó de un contexto en el que era un instrumento comprensible de producción y distribución; funciones que permitieron que la vida fuera posible y la dominación cultural de Europa. Fue «resituacionada» en un contexto de destrucción, trabajo y terror, que hizo inconcebible la dignidad humana y problemática la supervivencia [...] Su reposicionamiento en un contexto de pura destrucción hizo extraño y monstruoso algo que era familiar, un asunto de orgullo y un motor del progreso (LEED, 1981: 31)”. En la introducción de *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*

(2009), estudio del cine alemán expresionista que surgió en los primeros años de la posguerra, el investigador Anton Kaes también incide en la extrema violencia que la máquina de guerra infringió en los soldados de esa contienda: “a pesar de que los historiadores no están de acuerdo sobre si la Gran Guerra fue el choque primigenio de la era moderna o la culminación de la industrialización desenfrenada, nadie negaría la ferocidad sin precedentes y la destructividad de la primera guerra tecnológica del mundo (KAES, 2009: 2)”.

A las consecuencias de esa irrupción de la tecnología como un elemento destructor y mortífero, hay que sumar la pesadilla de las trincheras, prisión y entorno de combate, estructura que protegía a los soldados de los envites y de la artillería del enemigo y a la vez los sumía y paralizaba en un túnel de fango en el que tenían que batallar asimismo contra una masa densa de oscuridad y el cúmulo de cadáveres de compañeros. Cuenta Leed que “para cuando las normas de la guerra de trincheras comenzaron a establecerse en manuales tácticos, se supo que la artillería era la causa y la solución al mismo tiempo de la inmovilización de la guerra [...] Tras descripción y descripción de las principales batallas de la guerra emerge siempre una sola percepción: las batallas modernas es una fragmentación de las unidades de espacio y tiempo. Es la creación de un sistema sin centro ni periferia en donde los hombres, tanto los que atacan como los que defienden, están perdidos (LEED, 1981: 98)”. Por su parte, Stephen Kern, haciendo uso de una cita de la escritora Gertrude Stein (1874- 1946), acuña el sintagma “guerra cubista” para destacar cómo esa contienda desestabilizó los parámetros espacio-temporales de los combatientes que, forzados a mantenerse pasivos, inmóviles, en situaciones de extrema violencia y estrés, “acabaron manifestando una suerte de «personalidad defensiva», que se convirtió en una de las características principales de la neurosis de guerra (KERN, 1983: 297)”. Según Leed, siempre basándose en la multitud de testimonios que recogió para elaborar *No Man's Land*, todas esas condiciones caóticas de subsistencia provocaron una nueva percepción abrumadora y siniestra del hecho bélico: “la neurosis fue un efecto psíquico provocado no sólo por la guerra en general sino por la guerra industrializada en particular. Antes de la constante mecanización de la guerra, la deficiencia psíquica más común era la llamada *homesickness*, o lo que los franceses combatientes en las guerras Napoleónicas denominaban *nostalgie*, una forma de ansiedad intensa. El rango de síntomas histéricos que trajo consigo la

Primera Guerra Mundial a escala enorme marcó un precedente nunca visto (LEED, 1981: 164)”.

En febrero de 1915 se publicó en *The Lancet*, la revista británica médica más prestigiosa de la época, el primer artículo dedicado al estudio de la neurosis de guerra, *Contribution to the Study of Shell Shock*, firmado por el doctor Charles S. Myers y en el cual describía la ceguera y la pérdida de memoria de tres soldados de trinchera tras haber sufrido bombardeos constantes, para indicar más adelante que los tres casos sufrían un cuadro clínico muy similar a la histeria (MYERS, 1915). Los síntomas del shock de combate, como recuerda Leed en *No Man's Land*, eran muy similares, si no los mismos, a los síntomas de quienes sufrían desórdenes de histeria en época de paz, aunque “éstos eran denominados con nuevos y más dramáticos nombres durante la guerra: «neurosis de estar enterrado vivo», «neurosis de gas», «histeria de simpatía con el enemigo». Ciertamente. Lo que había sido predominantemente una enfermedad vinculada a las mujeres, se convirtió en una enfermedad de hombres combatientes (LEED, 1981: 163)”. Cuando Leed afirma que los científicos comenzaron a diagnosticar en soldados enfermedades que solían atribuirse a mujeres se refiere a cómo la clínica descubrió que la nueva guerra industrializada, con su destrucción en serie y continuada por la metralla, por las granadas o por los proyectiles que caían indistintamente, provocaba en los hombres un cuadro clínico similar a la histeria que pudo ser reconocido a partir de unos síntomas y signos físicos que previamente habían sido codificados por el cuerpo médico. Muchos soldados diagnosticados con neurosis de guerra o con patologías fisiológicas y físicas también se vieron internados para poder ser tratados, pero también para ser observados y analizados mediante los nuevos dispositivos de visión y registro en calidad de casos de estudio clínico.

Entre la producción cinematográfica dedicada a las neurosis de guerra, además del metraje de *La neuropatología* en el que nos detendremos más adelante, nos gustaría citar como caso de estudio la antología *War Neuroses* (1918), filmada por Arthur Hurst (1879-1944), que muestra la sintomatología del estrés postraumático en 18 soldados y su tratamiento en los hospitales militares británicos de Netley (Hampshire) y Seale Hayne (Devon) en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial. El filme, el primero de estas características realizado en Reino Unido, se

produjo con el apoyo de la división británica de la compañía (JONES, 2011: 2) con el objetivo de servir para la docencia y la investigación de desórdenes nerviosos.

*War Neuroses* está estructurado episódicamente según el desorden neurológico y según sus síntomas. Cada uno de los casos comienza con un intertítulo en el que se especifica el nombre del paciente, su rango, su condición médica, detalles de sus síntomas y el tiempo que tardó en completar la cura. También se incluyen intertítulos que comentan acciones o movimientos, más bien la imposibilidad de realizar esos movimientos por parte del paciente. Los soldados están filmados o en el patio de la clínica, o en pasillos y el interior del centro. Entre los desórdenes que se catalogan, encontramos una variedad de ataxias, histerias, parálisis histéricas, amnesias, espasmos faciales, paraplejía o pérdida de reflejos. En algún episodio se muestra al médico tratar al paciente, pero en casi todas las piezas se trata de un personaje ausente y sólo se narra el mal que padece el paciente y cómo se ha curado. “El elemento crucial que no aparece en la película es el tratamiento”, dice Edgar Jones (2011: 16) sobre el filme de Hurst. Porque a pesar de que en *War Neuroses* no se detalla con precisión el tipo de terapia con la que se trata a los internos, más bien se obvia, sí se nos muestra que tras ese tratamiento el paciente está curado. En uno de los casos, en el de un hombre con tics nerviosos que le provocan un desorden motriz en las piernas, gracias a una terapia de “re-educación” de ese tic nervioso, en apenas dos horas, tal y como subraya el intertítulo correspondiente, es capaz de caminar con relativa “normalidad” e incluso correr. Se trata de uno de los episodios más breves de la compilación, pero en su brevedad condensa a la perfección la retórica de esta antología de filmes neurológicos filmados tras la contienda: el intertítulo inicial nos dice que el oficial Read, de 32 años, padece caminar de tipo histérico y balanceo en el movimiento, acompañado de un tic que le provoca tocarse la nariz de manera reiterativa, tras quedar enterrado a causa de una bomba [FIG. 28]. El intertítulo también nos indica que la película se filmó el día después de ser admitido. El plano que nos enseña al oficial Read es una toma fija general en una calle en la que se ve al paciente a lo lejos, el cual poco a poco, se va acercando a la cámara que capta con precisión los desórdenes motrices que sufre. Son unos 23 segundos en los que además vemos al paciente de perfil, en otra toma general, que permite observar su vaivén corporal de tipo espasmódico. El siguiente plano lo conforma un intertítulo que indica cómo dos horas después mediante el tratamiento

de “re-educación” corporal, Read ha podido volver a caminar casi de manera normal, para después indicarnos que un mes más tarde el paciente es capaz de trabajar en la granja de Seale Hayne dando de alimentar a las gallinas, en una serie de planos que lo muestran en movimiento y hacen hincapié en la recuperación casi total de sus desórdenes motrices. Así, con su propuesta narrativa de enfatizar la enfermedad o cierta dolencia de los pacientes así como su rápida recuperación, la antología *War Neuroses* no sólo hace del intertítulo explicativo la mejor elipsis temporal, sino señala el dispositivo cinematográfico como parte de una terapia que ayuda a estos soldados a que puedan recuperarse de los terribles traumas y heridas de la Primera Guerra Mundial. No obstante, esos filmes médicos tampoco están exentos de controversia, ya que no se tardó en averiguar que Hurst concibió esas películas para demostrar la eficacia de sus “capacidades terapéuticas” como médico; unas habilidades que en la mayoría de los casos no eran más que un férreo poder de sugestión o de una simple puesta en escena. “En la presentación del filme en la *Royal Society of Medicine* en marzo de 1918, Hurst declaró que sólo habían empleado ayudas para sugestión como la electricidad o la eterización en casos excepcionales, en el convencimiento de que es en gran medida ventajoso para el paciente que deba cooperar de manera inteligente en su propia cura .... Nuestro método puede ser descrito de manera sintética como la persuasión vigorosa con la ayuda de la manipulación (2011: 19)”. Asimismo, “la propia película contienen un montón de trampas. Por ejemplo, en el caso del Sargento Bissett, fue filmado, tal y como dice el intertítulo, en septiembre de 1917, encorvado, sólo capaz de mantenerse gracias a la ayuda de dos muletas. En la siguiente escena, de noviembre de 1917, se nos muestra caminando casi de manera normal. Sin embargo, el fondo de ambas tomas revela un mismo e idéntico grupo de enfermeras y una columna de humo saliendo de unas chimeneas de unas cabañas lejanas. Elementos que demuestran que ambas escenas fueron filmadas a la vez y que a Bissett se le habría sido pedido que recreara ese desorden motriz para la cámara. Hurst debió considerar que falsear esa escena se justificaba porque era una representación de una realidad clínica anterior. El subterfugio o la ilusión de realidad, era un elemento integral de la producción cinematográfica de los orígenes y Hurst habría simplemente seguido y aceptado esa convención cinematográfica (2011: 20)”. Para la investigadora Tiffany Watt-Smith, “no cabe duda de que los convalecientes que aparecen en *War Neuroses* están, en un sentido real, actuando. Hacen sus salidas y sus entradas [en el plano] como si

hubieran sido instruidos para ello, portando con ellos una coreografía autoconsciente de gestos y rutinas que sitúa sus cuerpos en el centro del plano ante la mirada inmóvil de la cámara. Pero en algunos casos, sus actuaciones se refieren de manera explícita a rutinas que habrían sido familiares al público de los *music-halls* de principios del siglo XX (WATT-SMITH, 2014: 199)”. Según se desprende de las palabras de Wat-Smith, la antología de casos neurológicos de Hurst, el catálogo de gestos registrados en *War Neuroses*, tendría su correspondencia gestual con los filmes cómicos del cine silente, y al revés, en una suerte de dialéctica de ida y vuelta entre el ámbito científico y el del espectáculo de la que nos advertían las premisas de Agamben en sus *Notas sobre el gesto* cuando el pensador dice: “el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no encontrarse en el lenguaje, es siempre gag, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar (AGAMBEN, 2001: 55)”.

Sea como fuere, el metraje de Camillo Negro y Roberto Omegna filmado en el Hospital Militar de Turín no parece precisamente un ejercicio de puesta en escena ad hoc, aunque tampoco se libra de hacer uso de una cierta retórica en lo que a presentación de los casos clínicos y sus síntomas se refiere. Chió, Dagna y Gianetto hacen especial hincapié en dos secuencias que el rollo original positivo de nitrato contiene y que han podido ser restauradas de una manera más completa en esta nueva versión de *La neuropatología* de 2011. En la primera de las secuencias vemos en una sala del hospicio militar cómo un hombre desnudo es capaz de andar con sus manos, es decir, haciendo el pino, a pesar de un temblor persistente en éstas [FIG. 29]. En la segunda secuencia vemos cómo un joven que se encuentra estirado en un colchón tiene un ataque de histeria relacionado con el estrés post-traumático: se puede observar cómo está dando patadas al suelo, como si intentara protegerse de algo, cómo está haciendo que fuma y que bebe de una botella inexistente mientras hace el gesto de disparar a un enemigo que parece sólo existir en su mente [FIG. 30]. “La tragedia de la vida en las trincheras se testifica por la autenticidad de esas imágenes, que una reconstrucción jamás podría transmitir (CHIÓ ET AL., 2016: 48)”. Sin lugar a dudas esas dos secuencias son lo suficientemente impactantes, a causa de una viveza demasiado cruda, como afirman los investigadores, como para hacernos pensar que se trata de una recreación. Tal vez por ello sean las secuencias que

inauguran el tramo de *La neuropatología* centrado en los años de la Primera Guerra Mundial, en el nuevo orden narrativo propuesto por Chió, Dagna y Gianetto, conformado por otras doce tomas protagonizadas por soldados afectados por neurosis de guerra. Aquí el orden del relato ya no sigue esa lógica del diagnóstico que va del pequeño síntoma a la exteriorización completa del síndrome, aunque sí presenta, como se ha apuntado, cada caso mediante códigos asociados a la representación médica cinematográfica que se han ido observando en los casos previos expuestos (fondo neutral, cuerpos desnudos o semidesnudos, fragmentación del cuerpo en busca del detalle visual, y visualización de la causa/efecto de las distintas pruebas que se realizan sobre el paciente). El re-tintado en el color amarillo que poseía el material original y que ha sido restituido en la nueva restauración otorga al filme una sensación de extrañeza, si comparamos el filme de Negro con el de Hurst, en absoluto blanco y negro. No obstante, las tomas brutas de Omegna y el escenario donde fueron realizadas, captado, suponemos, tal como era, sin elementos decorativos, invitan a pensar que, diez años después de filmar *Crisi d'isteria*, neurólogo y operador de cámara han dejado atrás el dispositivo iconográfico de la Salpêtrière para centrarse en mostrar los anomalías de unos hombres cuyos desórdenes aún suponían, sin embargo, un profundo misterio para la ciencia.

### 3. Los cuerpos heridos en la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi

#### 3.1 Catálogos

El cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi es un cine del catálogo, que despliega imágenes de todo tipo de catálogos conformando asimismo un enorme catálogo de la historia del siglo XX. Desde hace más de cuarenta años, la pareja de cineastas recuperan filmes de archivo, los re-filman y remontan mediante la cámara analítica, una herramienta fabricada ex profeso, y, de este modo, alteran metraje de películas de muy distintos orígenes, ya sea recortando la imagen del fotograma original, virando las imágenes y mostrando su negativo, modificando la velocidad o manipulando el montaje, para descubrir asociaciones inusitadas entre los documentos visuales de los distintos archivos de los que hacen uso para crear sus películas. Los temas que aparecen en sus obras son recurrentes: la guerra, el fascismo, el colonialismo y el racismo, la violencia, el deporte, la ciencia, el entretenimiento, así como también los vínculos que subrepticamente parecen comunicar un tema con otro. Y de entre todos ellos surge el cuerpo, como elemento común y como protagonista, hombres y mujeres cuyos rostros y gestos toman un nuevo aliento en la re-catalogación visual del archivo efectuada por Gianikian y Ricci Lucchi.

La primera de sus películas que incluye el concepto de catálogo en su título es *Catalogo della scomposizione* (1975), un filme de diez minutos de duración que los autores describen como un álbum fotográfico de los paisajes y personas de la Europa central. Del mismo modo, su primer trabajo elaborado con imágenes de archivo *Karagoz katalogo 9,5*, también alude a ese mismo concepto, al que desde entonces recurrirán de una manera u otra (archivo, diario o inventario son otros vocablos de similar campo semántico que el de catálogo y que también veremos titulado películas de su filmografía) en sus largometrajes documentales: catálogos de esencias, catálogos de cuerpos heridos, de gestos perdidos, catálogos de juguetes estropeados y abandonados, catálogos de la guerra, de la catástrofe, de pueblos desaparecidos... El catálogo de Gianikian y Ricci Lucchi podría verse como un atlas cinematográfico que bascula entre la alegoría y la crudeza y que busca indagar en la violencia que recorrió el transcurso del siglo pasado, tal vez definiéndolo. Con las

siguientes palabras cuenta Gianikian, en una entrevista que mantuvo con el crítico Sergio Toffetti en 1992 para la edición del volumen *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, cómo nació la idea del catálogo en sus primeras experiencias artísticas: “Hacia obras con materiales que me encontraba, objetos que siempre tenían algo que ver con la memoria, generalmente juguetes o fotografías. Trabajaba en madera o con otros materiales comunes. Filmaba los objetos y hacía largos catálogos de ellos. Hacia *cajas* estructuradas casi como *secuencias* de películas. Cuando nos conocimos, decidimos que no estábamos tan interesados en hacer esculturas o pinturas, sino en hacer películas de éstas. Dicho de otro modo, veíamos la cámara de cine como un medio por el cual llevar más allá nuestra investigación. La idea del catálogo se aproximaba al arte conceptual, pero también a las vanguardias de principios del siglo XX, como el Dadá o el Surrealismo (TOFFETTI & GIUFFRIDA, 1992: 8)”. “Nosotros acumulamos”, dirá también Gianikian en otra entrevista algo más cercana en el tiempo, de 2009, realizada más de quince años después de la de Toffetti. “Y el catálogo es acumulación. [...] Porque nuestros films también son catálogo. Es nuestra vieja noción del archivo como catalogación. Cuando todavía nos ocupábamos más del arte que del cine, teníamos esta idea de hacer listas. Después, con las películas que nosotros filmábamos, descubrimos el fotograma (FUMAROLA, 2013: 188)”.

Así, tal y como se desprende de las palabras del cineasta, no parece desorbitado asumir que en la obra de Gianikian y Ricci Lucchi el catálogo precedió a su interés por el fotograma, aunque en sus películas el fotograma y la imagen es el núcleo de sus operaciones y de sus análisis. Filmar y sumar esa imagen al listado de una colección, de un archivo, o directamente hacer uso del archivo para elaborar un inventario: el catálogo y el proceso de catalogación que realiza la pareja de artistas en sus películas ha llamado la atención de la crítica cinematográfica, que se ha acercado a Gianikian y Ricci Lucchi desde numerosas aproximaciones, siempre, por otra parte, desde posiciones algo vacilantes, tratando de categorizar a los cineastas con etiquetas metafóricas asociadas, en ocasiones, a disciplinas científicas: antropólogos, etnólogos e incluso arqueólogos de la imagen; definiciones todas en la que ellos no acaban de sentirse cómodos: “Estamos interesados en un sentido ético de la visión”, aseguran, para luego hablar de su trabajo con la imagen como “algo parecido a la vivisección (MACDONALD, 2000: 24)”. A pesar de que tildar a Gianikian y Ricci

Lucchi de historiadores también podría resultar problemático, dado el carácter heterodoxo de sus películas documentales, aunque los temas que trabajan y su compromiso con el material sobre el que operan -las fuentes archivísticas y el metraje de archivo- invitan al menos a tener ese aspecto en consideración<sup>80</sup>. “El archivo es también un modo de orientarse, cuando ver mucho se transforma en no ver nada (FUMAROLA, 2013: 192)”, afirma Angela Ricci Lucchi, aunque el archivo también puede tornarse en su reverso, en una brújula estropeada que conduce a perderse en mitad del mar de la historia: “Es una locura. El catalogar continuamente se convierte en una manía persecutoria”, señala Gianikian en esa misma entrevista de la que hemos extraído la declaración de Ricci Lucchi (2013: 193).

En relación al concepto de catálogo, de archivo y de historia, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, el historiador del arte Georges Didi-Huberman se refiere a Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein (1885-1940) con unas palabras enigmáticas: “...Pero la historia en ellos se hacía carne.”; una reflexión con la que Huberman quiere poner el broche último a su reivindicación de esa tríada de pensadores en calidad de historiadores anacrónicos, de historiadores alejados de las cátedras universitarias pero comprometidos incluso con su vida, con su cuerpo, por forzar a pensar una nueva concepción de la historia y de la temporalidad. Como Warburg, Benjamin y Einstein, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi también tienen como objetivo re-pensar la historia con un compromiso absoluto, en su caso, con la imagen, tomando de ésta como elementos de análisis su condición de matriz simbólica y los mecanismos de su propia dialéctica interna, por lo que no resultaría tan descabellado poner a los cineastas en relación con ese trío de pensadores. No en vano la metáfora recurrente de Walter Benjamin del historiador como “traperero de la historia” es la que quizá más se asemeje a la labor que realiza la pareja de cineastas y a su estrategia discursiva, si pensamos las imágenes del pasado no como piezas inertes, sino como fragmentos de una memoria aún por estratificar y sensibles a los distintos movimientos y variables que los reposicionan en el fluir histórico, sea en colisión, en fricción o precipitando la rememoración. O como dice Gianikian: “No me detengo en la «historia» o en los acontecimientos, sino en lo que

---

<sup>80</sup> “Nosotros sabemos que las etiquetas son necesarias para definir nuestro trabajo, pero las rechazamos, sobre todo la de «archivistas», porque nosotros trabajamos para el presente, queremos establecer una dialéctica entre el pasado y el presente, servirnos del pasado para hablar del hoy”, dicen los artistas (GIANIKIAN & RICCI-LUCCHI, 2015: 51). Así pues, la categorización de archivistas o documentalistas tampoco se ajusta a cómo ven ellos su obra fílmica.

más me interesa: la cara de las cosas, la aparición de objetos y entornos, y lo que normalmente escapa. Revisito períodos, géneros y situaciones de una parte de la historia del cine que a veces se pierde. Propongo un nuevo catálogo de otros fragmentos de la memoria en una película que no es la copia de la que deriva, sino una suma de variantes, obtenidas destacando ciertos elementos de la imagen, del movimiento, de acuerdo a diferentes técnicas de análisis (GIANIKIAN, 1992: 86-87)”. La influencia del pensamiento de Walter Benjamin en la obra de Gianikian y Ricci Lucchi ha sido reconocida en más de una ocasión por los artistas, hasta el punto de que uno de sus trabajos es una referencia explícita a la imagen del *Angelus Novus*, del conocido cuadro de Paul Klee (1879-1940), según la cita Benjamin<sup>81</sup> en su fundamental *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1959): en *Passion* (1988), Gianikian y Ricci Lucchi rehacen la película *La vie et la passion de Jésus Christ* (1902-05), de Ferdinand Zecca (1864-1947) y el primer largometraje sobre la vida de Jesús de la historia del cine, de tal modo que el filme, de apenas siete minutos de duración, comienza con la Resurrección de Cristo y concluye con su nacimiento: “Cristo mira hacia atrás como el Ángel de la Historia por el cual habla Walter Benjamin”, dijeron sobre ese trabajo los artistas (LUMLEY, 2011: 127)”. Aunque los cineastas reconocen que descubrieron a Benjamin algo tarde en su trayectoria (*Fumarola, 2013: 193*), la influencia del filósofo se plasma no solo en las áreas de interés intelectual y artístico de Gianikian y Ricci Lucchi, la historia y la memoria, sino también en una metodología basada en el archivo y el catálogo compartida con Benjamin (LUMLEY, 2011: 128).

En la aproximación al cine de Gianikian y Ricci Lucchi de la presente investigación también pretendemos revisar un período muy concreto para fijarnos en “esa cara de las cosas” que habitualmente parece que se nos escapa a la hora de abordar la historia del cine, en este caso una parte del archivo del cine médico europeo de principios del siglo XX. Pero antes de acometer la empresa de analizar los catálogos

---

<sup>81</sup> La cita dice así: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” En *Tesis sobre la filosofía de la historia IX* (1959).

de cuerpos heridos y cine médico que atraviesan el cine de la pareja, consideramos apropiado detenernos en su obra *Cesare Lombroso- Sull'odore del garofano* [*Cesare Lombroso-Sobre el olor de los claveles*] (1976), una pieza de diez minutos, filmada en 16mm, que no sólo parece marcar el final de sus *film profumati* [películas aromáticas]<sup>82</sup> sino que despliega la visión del catálogo que forma parte del núcleo del pensamiento de los artistas como ninguna otra de sus películas tempranas, a la vez que vincula esta metodología archivística visual con las metodologías precedentes de, en este caso, la ciencia positivista del siglo XIX. Fue, además, el primer encuentro de los artistas con el catálogo como repertorio del horror, hoy visto por los propios cineastas como un punto de inflexión en su trayectoria. Para este pequeño filme, los cineastas se adentraron en el museo en Turín dedicado al famoso, hoy considerado infame, criminólogo positivista Cesare Lombroso, con el objetivo de oponer, mediante el uso del cinematógrafo, su catálogo personal de juguetes antiguos con los objetos, fotografías, armas utilizadas por los asesinos, moldes faciales en ceroplástica e incluso cráneos humanos que el científico reunió en sus investigaciones sobre el *homo criminalis* a finales del siglo XIX, encontrándose con que el propio Lombroso “ya había realizado su propio catálogo de sus cosas (TOFFETTI & GIUFFRIDA, 1992: 10)”. “Llegamos a Lombroso a partir de las teorías de un *lombrosiano*, Strassmann, quien sostenía que las mujeres eran menos sensibles a los olores que los hombres. Así que fuimos a Turín para ver el Museo Lombroso. En realidad, había un cierto parecido entre los objetos exhibidos y los juguetes de nuestros *film profumati*. En concreto, las cosas hechas por los criminales y los dementes, objetos de poco valor, hechos de papel. Y también estaba este parecido con el mecanismo de catalogar los objetos. [...] Las descripciones de los *modus operandi* eran muy interesantes. Las imágenes casi parecían ejemplos del arte conceptual que estaba en boga en ese momento: se podía ver un hacha, una fotografía de un hombre muerto, la cuerda que habían utilizado para escapar, una linterna; una perfecta descripción de la *performance* criminal. Lo que nos unía a Lombroso era el coleccionismo. Porque, en

---

<sup>82</sup> La filmografía de Gianikian y Ricci Lucchi arranca en los años 70, cuando comienza a filmar pequeñas películas en formato 8mm cuya proyección iba acompañada de esencias diversas, según la película. El objetivo era crear un “momento total”, como afirman sobre el *cinema profumato* [cine perfumado] (LUMLEY, 2011: 21). Así, por citar algunas ejemplos, en *Erat-Sora* (1975) liberaban esencia de rosa, en *Vladimir Propp-Smell of Wolf* (1975), hacían lo propio con esencia de frambuesa, y en *Catalogo N. 3 – Odore di tiglio intorno alla casa* (1977/79), liberaban esencia de lima. Desafortunadamente esas experiencias hoy en día ya se han perdido, aunque quedan para el recuerdo crónicas de aquellas proyecciones escritas por críticos como Alberto Farassino, Janis Crystal Lipzin o Jonathan Rosenbaum.

realidad, él era un verdadero coleccionista de objetos criminales, a quien habían enviado muestras de todas partes del mundo. [...] Hasta el punto de que la verdadera desviación, nos parecía que era precisamente este exceso de coleccionismo, cuyo último estadio fue coleccionar su propio cuerpo y dejarlo para la posteridad (TOFFETTI & GIUFFRIDA, 1992: 10-12)”.

En los doce minutos de duración de *Cesare Lombroso- Sull'odore del garofano*, Gianikian y Ricci Lucchi, así pues, se detienen en las fotografías forenses, en los moldes faciales de cera de antiguos delincuentes, en el repertorio visual de esos rasgos y esos gestos considerados peligrosos y fuera de la norma, codificados según el cuadro criminal visual de la retórica *lombrosiana*. La propuesta visual de los cineastas a la hora de filmar la colección de Lombroso es precisa, basándose en una estética de la catalogación donde todos los planos tienen la misma duración, unos cinco segundos, y donde cada objeto se filma del mismo modo: sobre un fondo blanco, en un primer plano cenital, aunque en algunas tomas notamos cómo el ángulo de la cámara está ligeramente desviado, probablemente debido al hecho de que no se esté utilizando trípode (algo que notamos por el movimiento de la cámara); mientras que los cineastas juegan de vez en cuando con el foco de tal modo que cuesta en ocasiones leer el letrero que describe cada uno de los artefactos. El orden de los objetos de Lombroso filmados por Gianikian y Ricci Lucchi es el que sigue a continuación: cabezas embalsamadas de casos de *corruptore* (un corruptor), *falsario* (un falsificador), *uxoricida* (un asesino de su esposa), filmadas una a una, cada una de ellas con su correspondiente letrero descriptivo y un número identificativo, después en grupos, tanto frontalmente como de lado; una secuencia de fotografías de un álbum de mujeres criminales, muchas de ellas prostitutas, tal y como se indica; una secuencia que muestra diversos objetos, algunos solos, otros en grupo, realizados por pacientes mentales internos, de una botella que contiene una figurita en su interior a otros juguetes y muñecas, o armas como navajas o un trozo de tela con un agujero de bala, además de composiciones de objetos vinculados a un crimen concreto; una última secuencia bajo el título de *Anatomia comparata* nos muestra los moldes de rostros en ceroplástica, además de órganos sexuales y fetos, realizados a partir de modelos humanos para finalizar con el cráneo del propio Lombroso, que donó a la institución.

En su libro monográfico sobre los cineastas, Robert Lumley apunta que *Cesare Lombroso- Sull'odore del garofano* podría poseer al menos dos lecturas. Una primera interpretaría esa obra como una película que “registra los contenidos del museo en el momento previo a su cierre y desmantelamiento”, ya que “en 1976 el museo era un monumento a una ciencia que había caído en desgracia y estaba en proceso de ser condenado al olvido”<sup>83</sup>; un hecho que sería del interés de la pareja de artistas dado su voluntad de “profundizar en lo oculto y reprimido de la historia del siglo XX (LUMLEY, 2011: 25)”<sup>84</sup>. La segunda interpretación hace hincapié en las concomitancias metodológicas entre la obra de Gianikian y Ricci Lucchi y la de Lombroso; unas resonancias en las que los artistas quisieron indagar en tanto que cineastas experimentales en un momento en que la escena cinematográfica vanguardista ensanchaba sus fronteras. Aunque esta última razón nos pueda parecer hoy en día algo liviana, el hecho de que Gianikian y Ricci Lucchi declararan tiempo después, sobre los motivos que les condujeron a Lombroso, que “a veces sigues un camino y te cruzas con algo (TOFFETTI & GIUFFRIDA, 1992: 13)”, invita a presuponer que, en efecto, su acercamiento a Lombroso no fue algo estrictamente premeditado y que el encuentro con el horror *lombrosiano* y su figura como emblema de la interrelación del poder y la violencia ejercida en el nombre de la ciencia, marcó indeleblemente su mirada sobre la historia.

Así, la película sobre ese “museo criminal que prolonga y altera el optimismo de la Enciclopedia (FARASSINO, 1992: 24)” supuso, como se ha apuntado, un cambio de foco en la trayectoria de los cineastas: “Sí, Lombroso nos lleva algo más lejos del mundo al que nos habíamos dedicado”, confesaba Ricci Lucchi en la entrevista de Sergio Toffetti. En otra entrevista bastante más reciente en el diario italiano *Il Manifesto*, en concreto de 2015, con motivo de la exposición retrospectiva que el Centro Georges Pompidou dedicó a los artistas, Ricci Lucchi recordaba los *film profumati* y esa película sobre Lombroso como un punto de partida para muchas de

---

<sup>83</sup> En 2009, cuando se cumplía el centenario de la muerte de Lombroso, se reabrió Museo de Antropología Criminal Cesare Lombroso, que reúne la colección del científico, ubicado en el Palazzo degli Istituti anatomici; espacio que también acoge en su interior el Museo di Anatomia Umana Luigi Rolando, que expone modelos de estatuaría en ceroplástica, datados del siglo XVIII y las colecciones frenológicas y de craneología.

<sup>84</sup> Aunque ya se ha presentado a Lombroso anteriormente, cabe recordar de nuevo en estas líneas la importancia de esa figura en el ámbito académico-científico de la Italia decimonónica en el desarrollo de la neurología finisecular, incluso a pesar de la hoy denostada criminología positivista que el científico encarnó.

las sucesivas preocupaciones que convergerían en su obra: “Nos dimos cuenta de que nuestras reflexiones sobre la violencia en la historia, de los hombres, ya estaban allí, en esos 8mm. Los juntábamos en catálogos, uno de ellos es el estudio de Cesare Lombroso, *Sull'odore del garofano* (1976) y *A proposito di Lombroso* (1978)<sup>85</sup>. En *Odore del garofano* habíamos reconstruido la colección de armas, fotografías y máscaras de cera reunidas por Lombroso en su museo de Turín, que proyectábamos con la esencia [de clavel], la teoría en la que se argumenta sostenía que los criminales, especialmente las mujeres, tenían menos sentido del olfato que la gente de decente. Hay otro aspecto interesante en la película: las cabezas, después de la restauración ya no tienen el mismo color de cuando las filmamos. El filme se ha convertido así en un documento de su apariencia «original». Estas cabezas de criminales nos conducen a los seres humanos devastados por la guerra de *Oh! Uomo*. Es, en conclusión, como si nuestros temas y también nuestra propia investigación en el cuerpo de las imágenes ya estuvieran allí (PICCINO, 2015)”.

### 3.2 Archivo, tecnología y cuerpo: la cámara analítica

En 1977 sucede otro hecho fundamental para comprender la filmografía de Gianikian y Ricci Lucchi: el descubrimiento de una colección de películas antiguas en 9,5mm, formato conocido como Pathé Baby, lanzado para el mercado amateur en 1922 y precursor del 8mm, y para entonces, absolutamente obsoleto -“La escala sugiere un juguete para adultos, una idea muy atractiva para unos cineastas fascinados por la miniatura”, dice Robert Lumley (2011: 29)-. Ese descubrimiento, así pues, sería el primer encuentro de la pareja con el metraje encontrado y el archivo cinematográfico, marcando de tal modo un cambio de rumbo en su propuesta artística al pasar de realizar catálogos de *film profumati* a filmar el archivo y recatalogarlo en sus películas de *found footage*<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> La fecha aportada por la periodista en esa pieza es incorrecta, ya que el filme, también conocido como *Catalogo N. 2*, está datado de 1976. Se trata de una obra en la que los cineastas materializan el objetivo que se habían propuesto en su visita al Museo Lombroso de Turín: establecer paralelismos entre sus catálogos filmados y la colección de Lombroso. Se trata de una película de unos 20 minutos, también silente.

<sup>86</sup> El *found footage* o cine de metraje encontrado recoge la herencia de la técnica del collage, mediante la posibilidad de montar y remontar vía el medio tecnológico que trabaja la imagen en movimiento, aunque en líneas generales se trata de una técnica que define el ensamblaje de imágenes obtenidas del archivo. En la medida de lo posible, no obstante, para hablar de la obra de Gianikian y Ricci Lucchi vamos a intentar huir de ese término, que consideramos demasiado laxo y genérico. En su lugar, optaremos por cine de archivo, dado que los cineastas no sólo ensamblan imágenes de archivo encontrado, sino que las trabajan y las manipulan re-encuadrándolas, re-filmándolas o tiñendo los

Diez años más tarde, en 1987, Gianikian y Ricci Luchi publicaron en el número 10 de la revista *Griffithiana*, vinculada a La Giornate del cinema muto di Pordenone [Festival de cine mudo de Pordenone], un texto sobre *Karagoez – Catalogo 9.5*, su primera película realizada con imágenes de archivo, donde explicaban cómo, ante la imposibilidad de transferir los fotogramas de esas bobinas de 9,5mm a otro formato, idearon y fabricaron una herramienta con la cual poder manipularlos, un primer prototipo de su conocida cámara analítica. En este sentido, aunque se ha difundido más el texto que habla de la cámara analítica de la revista *Trafic -Notre caméra analytique* [Nuestra cámara analítica] (1995)-, el de *Griffithiana* resulta quizá más revelador por ser el primero que habla de esa herramienta y por los numerosos detalles que Gianikian ofrece acerca de la génesis del dispositivo. Se trata de un texto bastante largo que, por otra parte, transcribimos traducido del libro editado por Toffetti (1992) y con algunos cortes: “Karagoez. (Juego de sombras). Después de haber sido la primera cámara quizá es también la última. Cámara o máquina de la memoria. Esta máquina reescribe el cine utilizando tomas de espejo y automáticas. Arroja largas miradas anhelantes hacia estos «objetos parciales» que, para ella, existen dentro del fotograma. Fotograma: una etiqueta o un soporte general para la nomenclatura y/o la catalogación, donde las imágenes se prologan, extienden y se transfieren, hacia fuera de su contexto; se unen por contacto, contigüidad, aproximación, yuxtaposición, adhesión, empalme, prolongación, tensión, extensión, fractura lineal o longitudinal. Al retener y retardar la lectura del fotograma, un texto melancólico, la cámara ofrece conocimiento. [...] En 1977 encontré un número considerable de películas en 9,5mm. Fechadas aproximadamente entre el período primitivo y 1928. El cine mudo finalizó en 1929. Durante un año estuve buscando inútilmente un proyector que funcionara. El celuloide estaba seco, rascado y no podía ser visto, ni siquiera con un proyector moderno construido en 1940. La película está perforada en el centro, en teoría más resistente que los otros formatos donde la perforación es lateral. Los fotogramas no son tan amplios como los del 16mm. Se distingue incluso con el ojo desnudo. En 1978 comencé a observar los filmes, con la mano y la ayuda de una lente de aumento. Las tomas fueron los

---

nuevos fotogramas. Para acercarse a las distintas definiciones del término, su historiografía y otros aspectos clave de la reapropiación de imágenes de archivo en el audiovisual contemporáneo, recomendamos el libro de Antonio Weinrichter *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* (2009), o la reciente tesis doctoral de Ingrid Guardiola *La Imagen dialéctica en el audiovisual found footage: un hiperarchivo de conceptos visuales* (2015).

primeros elementos que examiné. [...] Al observar esos filmes sin un proyector o una moviola, se perdía el movimiento que distingue el filme. Persistiendo durante un largo tiempo y «manualmente» en la imagen, memoricé detalles que habría pasado por alto en una proyección. Analicé los fotogramas como si fueran una larga secuencia de fotografías continuas pegadas en un álbum y leí las capturas como si fueran las páginas de un libro ilustrado por texto e imágenes. En un principio, pensé en insertar algunas escenas de 9,5mm en mis películas para devolverle el movimiento a esas imágenes, pero los técnicos del laboratorio habían descartado toda posibilidad de transferir el Pathé Baby a 16mm, ya que la tecnología había desaparecido hacía 40 años. Sin embargo, tras diversos intentos, fabriqué una impresora óptica rudimentaria. La fabriqué utilizando partes de un antiguo proyector alineándolo con una cámara de 16mm. Está equipada con diferentes tipos de lentes adicionales, filtros y lámparas de temperatura diversa. Funciona manualmente. Funciona. Desde entonces he estado básicamente trabajando en este material a lo largo de un año. Mis películas anteriores trabajaban la memoria, los objetos, las sensaciones y los largos catálogos con elementos de cuento de hadas. El haber insertado fragmentos de esos 9,5mm en mi última película ha creado interrupciones y la ha dado una nueva perspectiva. Tras ello, decidí dejarme llevar por el flujo de esta nueva «visión» y trabajar sólo en el interior de ésta (GIANIKIAN, 1992: 81-86)”.

El texto sobre *Karagoez – Catalogo 9,5* se publicó el mismo año en que en Pordenone se presentaba *Dal polo all' equatore* [*Del polo al ecuador*] (1986), junto a *Karagoez – Catalogo 9,5* y *Essence d'absinthe* (1981), el primer gran largometraje de los cineastas que supuso, asimismo, otro giro copernicano en su trayectoria. *Dal polo all' equatore* no sólo toma su título de una película del pionero documentalista italiano Luca Comerio (1878-1940), sino también se apropia de las imágenes del largometraje original, aquí re-filmadas y re-montadas por los artistas tras haber adquirido buena parte del material documental del pionero Luca Comerio y de su compañía en un antiguo laboratorio de Milán regentado por el sobrino del ayudante de cámara de Comerio, Paolo Granata (LUMLEY, 2011: 45). Para ese largometraje, la pareja fabricó una nueva y segunda cámara analítica, un aparato más preciso que el anterior, tal y como describen en su artículo *Notre caméra analytique*: “La cámara analítica, que consiste de dos elementos, se fabricó para la película [*Dal polo all' equatore*]. El 35mm original se mueve verticalmente en el primer elemento, que acepta el modelo de

perforaciones de Lumière así como otros filmes de ancho diverso y diferentes grados de deterioro del soporte y de la emulsión, justo hasta donde se pierde la interlínea del fotograma y su desvanecimiento total. El movimiento se realiza manualmente, con una manivela, a causa del estado de las perforaciones y del riesgo permanente de incendio del material inflamable. El engranaje consta de dos mecanismos dentados en vez de cuatro. Las lámparas empleadas son lámparas fotográficas de temperatura variable que se regula con un reóstato. Esta primera parte de la cámara se fabricó transformando una impresora de contactos. El segundo elemento es una cámara aérea sobre un eje en el que el primer elemento absorbe la imagen por transparencia. Es una cámara de características microscópicas, más fotográfica que cinematográfica, que remite antes a las experiencias de Muybridge y de Marey que a las de Lumière. La cámara, equipada con mecanismos para hacerla desplazarse lateralmente, longitudinalmente y que puede variar su ángulo hacia todas direcciones, puede respetar de modo integral el fotograma, la estructura original y su velocidad de aparición en un sentido filológico. O bien puede penetrar en profundidad el fotograma para observar los detalles, en los márgenes de la imagen, en las partes incontroladas de la trama. La cámara es capaz de respetar el color del tiraje original o de la coloración a mano del fotograma pero también puede pintar, de manera autónoma, vastas zonas del filme. La velocidad de desplazamiento está en función de la velocidad original, que difiere según cada una de las piezas de metraje, y en el énfasis que se le quiera dar. En general, el valor del ralenti es de 3-4 por fotograma. Ese valor se incrementa en las partes más elusivas, en lo que sucede en un solo fotograma o en el interior de los fragmentos. La cámara trabaja en el interior de la secuencia y de alguna manera la descompone en varias secuencias. La cámara confronta las formas del material original para poner en escena los detalles. Utilizando las técnicas experimentadas por primera vez por Mikhail Kaufman<sup>87</sup> en 1928, la cámara viaja en el espacio y en el tiempo de un filme. El filme se divide en diez secciones. El montaje se hace por bloques y por temas. Dentro de cada uno de ellos, los elementos constitutivos retornan en formas y aspectos diferentes, recurrentes (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 90-91)”.

---

<sup>87</sup> Mikhail Kaufman (1897-1980), fotógrafo y cinematógrafo, era el hermano pequeño del cineasta Dziga Vertov (1896-1954), pionero del cine soviético documental cuya *Man with a Movie Camera* (1929) se considera un hito del cine de montaje, además una de las grandes películas del género y de la historia del cine.

La cámara analítica, en suma, es un dispositivo de visualización y registro de películas creado a partir dos mecanismos, un raíl vertical donde se encaja la película, que acepta varios formatos de celuloide, que se mueve manualmente (para no deteriorar el ya deteriorado material de archivo original) e iluminado por lámparas fotográficas con las que variar la temperatura del negativo; y un segundo raíl horizontal, que sostiene otra cámara, cercana a la cronofotografía de Muybridge y Marey, como apuntan Gianikian y Ricci Lucchi, que registra el fotograma original y desde el cual operan re-encuadrando, ralentizando o coloreando. Al citar a Eadweard Muybridge y a Étienne-Jules Marey, los cineastas ligan su cámara analítica a la maquinaria y los artefactos cronofotográficos del siglo XIX, tanto a nivel mecánico pero también con respecto al modelo de imagen que produce. Porque la cámara analítica no es tan sólo una máquina, sino que comporta, asimismo, una ética muy férrea con aquello que se filma con ella. En el centro de esa labor de reconfiguración y de reelaboración de la imagen que forma parte de la metodología de los cineastas, hay una unidad mínima de trabajo y una unidad mínima conceptual: el fotograma, al que Gianikian y Ricci Lucchi someten a variaciones temporales extenuantes, convirtiendo una imagen en movimiento en una casi fija, no sólo re-encuadrándola, sino también ralentizándola, deteniéndola y provocando, primeramente, que ese fotograma recupere el tiempo que había perdido en su anterior estatus, descomponiendo movimientos, gestos, paralizando rostros. Dicen los cineastas al respecto en el artículo de la revista *Trafic*: “La construcción de la cámara analítica nos permite descender en profundidad, incluso adentrarnos en cada fotograma individualmente; intervenir en la velocidad del film, en los detalles, el color. Podemos congelar y reproducir el material de archivo de manera poco habitual. A través de ella catalogamos: de todas las imágenes que encontramos y tenemos en nuestro poder, archivamos aquellas que nos provocan una fuerte impresión. Utilizamos lo viejo para crear lo nuevo, para hacer emerger el significado oculto del pasado, trastocando su sentido original. Recuerdos del fin del milenio, su comportamiento, su ideología (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 85)”.

La imagen que resulta de las operaciones de re-encuadre, re-filmación y remontaje que Gianikian y Ricci Lucchi realizan en la cámara analítica está, así pues, ligada a Muybridge y Marey no sólo en la descomposición del movimiento. En el caso de los italianos, ese ejercicio de descomposición, de fragmentación no posee la función que

le otorgó el fisiólogo francés, la del estudio de las causas del movimiento para establecer una pauta sobre las acciones musculares del cuerpo, sino que busca en la ralentización magnificar gestos, en la dilatación del tiempo se indaga en el movimiento de los cuerpos en toda su temporalidad para precisamente tratar de descodificar esas imágenes. El objetivo es eliminar los rastros por los cuales esos cuerpos que aparecen en las películas de archivo fueron filmados, estudiados, catalogados. El proceso se asimilaría, así pues, con lo propuesto por Giorgio Agamben cuando dice que el cine es el instrumento desde el cual recuperar los gestos así como registrar su pérdida -“el gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal (AGAMBEN, 2001: 54)”. La cámara analítica, en última instancia, descompone y recompone, estudia la película fotograma a fotograma, la fragmenta para volverla a ensamblar, intentando otorgar otro tipo de códigos a los fotogramas, los personajes y los cuerpos que protagonizan las imágenes del archivo que son reutilizadas.

Pero esas operaciones de restitución de la imagen que forman parte del trabajo intelectual de Gianikian y Ricci Lucchi no implican restaurar el negativo de celuloide del archivo, es decir, no pretenden arreglar las imágenes de las que hacen uso, sino hacer visible su corporalidad y su temporalidad, el peso del tiempo y la mano del hombre sobre ellas: “al principio, ese era también nuestro interés, las huellas que los primeros propietarios de estas películas habían dejado en las películas, a menudo vistas en las casas particulares. Así que habían quemaduras que se debían a que se paraba la película delante de la lámpara incandescente. Esto se producía sobre todo por las escenas eróticas, en el cine erótico o pornográfico. Utilizamos precisamente esas marcas en una película que se llama *Essence d'absinthe* (1981), donde el cuerpo femenino, visto y revisto un centenar de veces, estaba en cierto punto marcado por rastros de arañazos del fotograma que terminaron casi por ocultar, hacer, por así decir, púdicas estas imágenes. Estas marcas la re-vistieron. [...] Estas trazas del tiempo no se deben solamente al hombre; también son causa de la consumación, del deterioro, de la descomposición del material, del nitrato, cuya naturaleza es inflamable (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 37)”. Con la cámara analítica los cineastas hacen desplazar el film de archivo para filmarlo y crear uno nuevo, respetando la fragilidad del material original: “En muchas películas, mostramos este deterioro físico de la película. En *Dal polo all'equatore*, hay una sección sobre Abisinia,

rodada por los portugueses en la que vemos un desfile gozoso que acaba en una mancha blanca. Esta marca del tiempo es interesante. Encontramos lo mismo en la parte final [de la película], la Primera Guerra Mundial, en los Alpes. Entre el material original, y también en las imágenes utilizadas por Luca Comerio en *Su tutte le vette è pace*. Es también material en estado de deterioro (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 37-38)”.

La descomposición en el cine de Gianikian y Ricci Lucchi es doble. Una primera descomposición atañe a la fisicidad del material, el soporte de la imagen, que los cineastas no dudan en hacer visible para mostrar cómo la historia está asimismo inserta en la materialidad de la película, en ese celuloide repleto de marcas del paso del tiempo. La segunda descomposición de la película es el resultado de la acción de la cámara analítica sobre el metraje, fragmentando la imagen y re-encuadrando el plano. “La fragmentación representa un tema crucial en el trabajo de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi”, señala la investigadora Miriam De Rosa. “No sólo atañe al procedimiento que normalmente se asocia a los cineastas de vanguardia, sino que, en el caso de los cineastas, es una estrategia primordial que guía su proceso creativo. [...] La manipulación del fotograma que tiene lugar durante su proceso creativo, durante la fase de re-filmación de coloración de secuencias, necesita de un tratamiento prolongado del filme; esos delicados procesos tienen como objetivo acercarse más y más a la imagen (DE ROSA, 2014: 28-29)”. Así, a medida que fragmentan y se adentran en el fotograma, descubren en su interior otros protagonistas o acciones que en la imagen original tal vez se encontraban en el fondo del plano o en los márgenes. Aumentar ese fragmento, recomponerlo en una nueva película, dilatar su duración y expandir su temporalidad forman también parte del proceso creativo de los cineastas a través de esa herramienta de filmación y montaje llamada cámara analítica.

Nos podemos aproximar teóricamente al trabajo de ensamblaje de las imágenes mediante esa herramienta óptica desde distintas perspectivas; tal vez la más evidente es el acercamiento que vincula a los cineastas con el pensamiento de Walter Benjamin y Aby Warburg, en este caso en términos metodológicos. Primero por esa deconstrucción de la historia que llevan a cabo los cineastas fragmentando el archivo, pero también en su tarea de reconstrucción en la que re-significan esas

imágenes del archivo mediante un nuevo montaje que ya no considere prioritario un cierto orden cronológico y documental de los hechos sino que busque obsesiones, supervivencias y reapariciones de las formas, es decir, “no-saberes, impensados, inconscientes del tiempo (DIDI-HUBERMAN, 2009: 25)”. Al igual que Warburg, los cineastas se acercan a las imágenes en busca de su *pathosformel*, la fórmula del pathos, la emoción original a la que ciertas imágenes remiten involuntariamente; y las observan como un fenómeno discontinuo, al que se aproximan con el objetivo de dotar de otra continuidad estableciendo otro tipo de relaciones. Los cineastas suelen incidir en su visión filológica de las imágenes; una definición que, por otra parte, remarca su apuesta por desarticular y articular la hermenéutica profunda de las imágenes. Del mismo modo, no resulta complicado realizar analogías entre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y la obra de los cineastas, que en esta investigación la abordamos en calidad de atlas cinematográfico: si el *Atlas Mnemosyne* reunía fotografías de obras de arte, fragmentos, imágenes de la prensa o tomadas de la realidad, congregadas en virtud de sus similitudes internas, más allá de las formas de la mimesis, la obra de Gianikian y Ricci Lucchi también convoca fragmentos de distinta procedencia para encontrar en su puesta en común unas similitudes internas que propicien una nueva interpretación del pasado pero también del presente. En el ámbito de los estudios de cine, es habitual encontrarse las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard (otro atlas histórico), como el paradigma cinematográfico que mejor aplica la metodología y el proceso crítico-creativo del Warburg del *Atlas Mnemosyne*, aunque investigadores académicos y parte de la crítica especializada llevan tiempo señalando las similitudes del método de Gianikian y Ricci Lucchi en relación al de Warburg.

En este sentido, cabría remarcar que el proceso de re-catalogación visual del archivo a través de la cámara analítica como parte del proceso de creación cinematográfica no sólo incluye esa labor observación detallada de la imagen y sus componentes<sup>88</sup>, no se limita sólo a una suerte de arqueología de los archivos fílmicos, sino que también comporta una investigación lo más completa posible en torno al contexto y las condiciones históricas en las que esas imágenes fueron elaboradas; investigación que

---

<sup>88</sup> Para *Dal polo all'equatore*, Gianikian y Ricci Lucchi re-filmaron unos 347,600 fotogramas de la película original de Luca Comerio y de otros filmes de la colección de Comerio (MACDONALD, 2000: 24). El volumen de fotogramas filmados da cuenta por sí sólo de la tarea titánica de su proceso metodológico y creativo como cineastas.

lleva a los cineastas a consultar el máximo de fuentes históricas posibles y a profundizar en archivos con el fin de poder manipular con el rigor adecuado el material que manejan. “Yo empiezo con la exploración”, decía Gianikian en una entrevista con Scott MacDonald (2000: 24-25), “pero ella siempre acaba continuando el trabajo, así que ella sabe todo sobre ese aspecto”. Ricci Lucchi añade: “mi primer trabajo es conocer, lo más profundamente posible, el período histórico del material que queremos explorar; todas las cosas del mundo que tienen relación con el tema. [...] Para las secciones de África en *Dal polo all'equatore* leímos todos los libros posibles sobre el tema, todos los escritores franceses, los italianos, pero no sólo los libros académicos, también los diarios de exploradores (2000: 25)”. A pesar de que no poseemos datos de todos los procesos de investigación de cada una de las películas de Gianikian y Ricci Lucchi, que incluyen, como se ha citado, visitas en profundidad a los archivos históricos públicos y privados de Europa (LUMLEY, 2011: 74), en el caso de su trilogía de la guerra, formada por *Prigioneri della guerra*, *Su tutte le vette è pace* y *Oh! Uomo*, sí sabemos que el proyecto, que mantuvo ocupados a los cineastas durante doce años, fue propuesto por historiadores vinculados al Museo Storico Italiano della Guerra in Rovereto y al Museo Storico de Trento, que “estaban investigando la guerra a través de fuentes y métodos de investigación que concernían principalmente con la experiencia de los soldados ordinarios o sus familias ... [...] Al trabajar con cartas, diarios y «escritura popular», y recopilando testimonios orales junto a colecciones privadas de álbumes fotográficos y recuerdos, unían las historias de vidas individuales con una narrativa más amplia del conflicto. Memoria e historia reunidas. Además, querían encontrar maneras de comunicar sus hallazgos en lo que vendría a ser llamado «historia pública». Y eso significaba no sólo publicar material, organizar conferencias y reacondicionar la presentación a muestras en museos, sino encontrar el «equivalente cinematográfico» de la historia que estaba escribiendo. En palabras de Diego Leoni<sup>89</sup>, «sería al mismo tiempo un acto de memoria y una reflexión sobre la historia, un intento de establecer una antropología visual del documental de guerra y una micro-fisiología de sus protagonistas». En Gianikian y Ricci Lucchi, Leoni y sus compañeros historiadores descubrieron unos cineastas con quienes establecerían una larga y remarcable colaboración productiva (LUMLEY,

---

<sup>89</sup> Diego Leoni, vinculado al Laboratorio Storico di Rovereto, forma parte de un grupo de historiadores asociados a la revista *Materili de laboro. Rivista di studi storici*, asimismo relacionada con el Museo Storico Italiano della Guerra in Rovereto, bajo la dirección de Camillo Zadra (LUMLEY, 2011: 75). Leoni ha trabajado con Gianikian y Ricci Lucchi asesorándolos en la investigación durante la producción de su trilogía de la guerra.

2011: 75)”. De este modo, en esas películas de Gianikian y Ricci Lucchi cristalizaría buena parte de un proceso de investigación pero, a diferencia, de las imágenes en las que se materializaron, por ejemplo, las pesquisas de neurólogos y científicos a lo largo el siglo pasado, principalmente Charcot, Londe, Marinescu o Negro –imágenes que habían convertido “cada caso de estudio en un cuadro, y cada tipología en una sola imagen (DIDI-HUBERMAN, 2003: 48)”–, en los filmes de los cineastas la operación es la inversa: las imágenes escapan de ser categorizadas o codificadas, porque los cineastas descomponen el catálogo para volver a re-catalogarlo a partir de “un sentido ético de la mirada (MACDONALD, 2000: 24)”. El conjunto de películas de los artistas, que se alejan completamente del documental histórico al uso, transforma ese re-encuadre de las imágenes –y demás intervenciones que realizan al reutilizar el archivo– en materia de investigación, porque en ellos la “Historia no es un pasado reconstruido «como realmente era» en el material original. Ese metraje, de todos modos, nunca fue una ventana transparente al mundo. Todo, desde los marcos que rodean la imagen a la posición de la cámara ayudan a construir puntos de vista que están lejos de ser neutrales (LUMLEY, 2011: 136)”.

Un segundo acercamiento teórico al sistema de ensamblaje de imágenes de los cineastas mediante la cámara analítica vendría dado por la teoría de la sutura desarrollada por Stephen Heath a finales de los años 70 del siglo pasado. Heath, destacado crítico que junto a Laura Mulvey, Colin MacCabe o Jacqueline Rose o Peter Wollen puso en marcha *Screen*, una de las publicaciones más importantes del ámbito cinematográfico fuertemente marcada por las teorías marxistas de Louis Althusser (1918-1990) acerca de la ideología como representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia, que trasladaron al ámbito cinematográfico proponiendo un cuerpo teórico que, en términos muy generales, señalaba que en el hecho cinematográfico el espectáculo crea al espectador, y que el dispositivo cinematográfico es una extensión de un cierto aparato ideológico, más bien es una máquina ideológica. Heath, no obstante, importó para su “teoría de la sutura” ideas del psicoanálisis laciano y elementos de semiótica para pensar ese concepto como la unión de lo simbólico y lo imaginario, siempre en términos de recepción cinematográfica. Para elaborar esa perspectiva, oscura en exceso y descartada por teóricos como Jacques Aumont por inválida a la hora de realizar análisis cinematográfico, se sirvió, asimismo, de un texto para la

revista *Cahiers du cinéma* (1969) también bastante denso, de Jean-Pierre Oudart, considerado el introductor del término sutura en el cine a su vez prestado del psicoanalista Jacques-Alain Miller. A pesar de las reticencias de Aumont con respecto a la formulación y puesta en práctica de la teoría de la sutura y a pesar de que Heath articulaba esta teoría en relación al cine clásico, no al experimental o de vanguardia, nos interesa el trabajo del teórico en tanto que estudia primero cómo se articula la conversión de las imágenes cinematográficas en discurso, esto es: la sutura que realiza el espectador a nivel imaginario entre aquellas escenas que ve de la película y aquellas que quedan fuera de campo, construyendo significado. Si es la película la que genera el espectador, éste al mismo tiempo se va conformando a medida que avanzan las imágenes junto al movimiento del filme y a medida que va otorgándoles sentido, en un engranaje dinámico donde todos los valores de la ecuación cuentan: “El sujeto de una película es el juego entre sus múltiples elementos, incluida la formación social en la que encuentra su existencia, y el espectador; no hay ninguna película que no capture al espectador en términos de esa heterogeneidad, que no desplace al espectador en nudos, junturas, relaciones, movimientos de lo simbólico y lo imaginario, con lo real como límite constante e imposible (imposible para la película, ya que implica una transformación que tendría que incluir a la propia película). Una película podría además —¿lo hará además?— proyectar un sujeto, algún tipo de unidad del juego producido; dicho del modo más contenido, una imagen narrativa. La sutura, en fin, nombra el doble proceso de multiplicación y proyección, la conjunción del espectador como sujeto con la película —esta conjunción es siempre el terreno de todas las operaciones ideológicas específicas que lleve a cabo una película (HEATH, 1977: 76)”. Al hilo de estas ideas, no se puede obviar que la obra filmica de Gianikian y Ricci Lucchi es un cine que parte de su mirada como espectadores, por lo tanto, habría que tener en cuenta hasta qué punto y en qué términos realizan esa sutura como espectadores a la hora de filmar el archivo, re-significarlo, y construir su obra cinematográfica. Pero el cine de estos artistas, por otra parte, no es precisamente un cine que busca un espectador pasivo, sino a uno que también construya esa re-significación de las imágenes que proponen: “El objetivo de nuestro trabajo es mostrar a la gente la violencia de la realidad. [...] Que [las imágenes] produzcan un shock eléctrico en el espectador. Esto involucra de manera directa al espectador, quien tiene que leer las imágenes y construir desde ellas (DE ROSA, 2014: 32)”. Del mismo modo, el proceso de sutura

que trata de definir Heath encuentra su equivalencia en la metodología de los cineastas a la hora de emplear su cámara analítica, entendida como un dispositivo que hace converger en su enunciado “lo cinemático y lo cinematográfico (HEATH, 1977: 74)”. La imagen de la sutura, por otra parte, pensada como un motivo visual, además de como un elemento del montaje, también puede interpretarse como la acción que ensambla y acopla los fragmentos del filme toda vez que los cineastas han descompuesto antes las imágenes del material de archivo. En más de una ocasión los artistas han señalado que consideran su trabajo con la imagen como “algo parecido a la vivisección (MACDONALD, 2000: 24)”, esto es: la apertura de un cuerpo cuando aún está vivo para observar sus funciones fisiológicas y operar en su interior.

### **3.3 El cine científico en la obra de Gianikian y Ricci Lucchi**

El cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi no se puede categorizar fácilmente, no puede delimitarse a un género cinematográfico o a otro ni por su metodología ni por los temas que aparecen en sus documentales. Ya hemos apuntado que en sus obras hay preocupaciones que son recurrentes –la guerra, el fascismo, el colonialismo y el racismo, la violencia, el deporte, la ciencia–, y cómo todas éstas se presentan hilvanadas de manera subrepticia en su corpus fílmico bajo un único denominador común, elaborar una mirada de la historia del siglo XX siempre bajo el “el sentido ético de la visión (MACDONALD, 2000: 24)”. Por esta razón, hablar de cine científico *strictu sensu* en su cine resulta algo complicado cuando la reapropiación de las imágenes de este tipo de películas, del archivo visual, por parte de los artistas no sólo implica el intento de una re-significación de esas imágenes sino por el sentido alegórico que en algunos casos le otorgan la pareja de cineastas a éstas, evidenciando su potencialidad polisémica.

En *Aria* (1994), un pequeño cortometraje en 16mm de apenas siete minutos de duración comisionado por la cadena televisiva ARTE para celebrar el centenario del nacimiento del cine, Gianikian y Ricci Lucchi recuperan material documental científico de 1900 (LUMLEY, 2011: 159) para elaborar una suerte de poema visual que entrelaza ciencia e ilusionismo para homenajear esa doble naturaleza de la

imagen en movimiento. Organizada en dos tramos ligados por la sugerente melodía del pasaje *Murmillos del bosque* de la ópera wagneriana *Sigfrido* (1876)<sup>90</sup>, el primero de ellos nos enseña varios experimentos científicos relacionados con el fenómeno del aire y lo vaporoso: vemos primero a un hombre que luce un abundante bigote tragar humo de un recipiente mediante una pajita para enseguida volver a expulsarlo. El humo blanco ocupa el fotograma. En otro experimento vemos a un segundo hombre hinchar un globo, al que deja escapar una vez lleno mientras sigue con su mirada cómo el globo se escapa hacia arriba. Un tercer experimento tiene que ver con burbujas de jabón. Como es habitual en las películas de Gianikian y Ricci Lucchi, el metraje original se ha re-filmado, re-montado y ralentizada su velocidad. En este caso, los cineastas intentaron hacer más grandes los fotogramas a la hora de re-fotografiarlos con el fin de averiguar si en esas burbujas y globos se podía ver el reflejo del operador de cámara que filmó esas películas (2011: 159). El segundo tramo nos enseña a una mujer vestida con un traje similar a un bañador y con una capa en cuya superficie interior se proyectan imágenes, transformándola en una suerte de mujer mariposa que con cada pequeño movimiento produce diversas formas y patrones cromáticos: una mujer metamorfoseada en pantalla. Si gracias a la imagen en movimiento el científico es capaz de registrar el éxito de sus experimentos científicos, también el cine y sus trucajes que alteran la percepción puede ofrecer un repertorio de fantasía y belleza. “En sus notas [sobre *Aria*], ellos hablan de las imágenes del pasado que encierran un conjunto de símbolos cósmicos, imágenes que fueron fijadas al principio del siglo XX, “antes de la aparición de las catástrofes y de las masacres” (2011: 159)”. La imagen en movimiento y el cine, así pues, entendidos como un fenómeno de lo cósmico, que podría haber conjugado esa visión científica y lúdica del cinematógrafo con la sensualidad de lo visual si la catástrofe no hubiera irrumpido en la historia.

También de 1994 pero de tono diametralmente opuesto, *Animali Criminali* muestra en sus siete minutos de duración una serie de viñetas en las que vemos a distintos animales atacándose unos a otros. Son unos diez episodios, si podemos llamarlos así dado su brevedad, que escenifican peleas, algunas especialmente violentas, entre

---

<sup>90</sup> La versión orquestal de *Murmillos del bosque*, uno de los fragmentos del Acto II más conocidos de esta ópera wagneriana y que más repetidamente suele interpretarse separada del conjunto de la obra y fuera de los teatros de ópera, nos muestra a Sigfrido descansando bajo un tilo cerca de la cueva del dragón Fafner, antes de encarar la lucha con el monstruo, reflexionando sobre el indescifrable canto de los pájaros, el silbido de los insectos y la armonía cósmica.

distintas especies de animales, en su mayoría, y cuyo material original provenía de películas de corte científico sobre experimentos de conducta animal que Gianikian y Ricci Lucchi tomaron del archivo de Luca Comerio (1878–1940), como ya hemos avanzado adquirido por los cineastas en 1982 (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 57). La figura de Luca Comerio es imprescindible para comprender la relación de los artistas con el concepto de archivo en su totalidad, así como también para entender su compromiso intelectual en torno a la lucha contra la amnesia histórica, como suelen repetir cada vez que son entrevistados o en sus charlas y ponencias. Lumley cuenta que el que fuera sobrino de Paolo Granata, el ayudante de cámara de Comerio, estaba intentando vender el material del cineasta a la Cineteca de Milan infructuosamente, ya que por esos años esa filmoteca estaba sólo interesada en películas de ficción de autores más o menos conocidos, cuando Gianikian y Ricci Lucchi aparecieron y adquirieron la colección (LUMLEY, 2011). Comerio había sido uno de los pioneros documentalistas de la Italia del Novecento y había conocido la fortuna ya en sus primeros trabajos: con las 500 liras que ganó en un concurso en Milán (1907) compra una cámara Pathé y con esa misma cámara “documenta el cucero del rey Vittorio Emanuele III (1869-1947) a bordo del yate *Trinacria* por el Mediterráneo (SARDI, 1996: 64)”. A partir de ese momento se convirtió en el camarógrafo oficial de la monarquía y su actividad se multiplicó: en 1910 refunda su sociedad renombrándola Comerio-Films y comienzan sus expediciones por el mundo, viajando de Libia al Etna o a Egipto; y cuando irrumpe la Primera Guerra Mundial logra ser “el único civil, junto a dos ayudantes, autorizado para registrar en el campo de batalla gracias a una patente especial del Ministerio de la guerra (1996: 69)”. No obstante, después de la Gran Guerra Comerio tiene problemas económicos a causa del estancamiento de los pedidos en el ámbito del género documental. En 1920 sufre un accidente mientras filma la primera Coppa delle Alpi automovilística y da inicio su declive profesional justo con la llegada del cine sonoro: desocupado, consigue finalmente encontrar trabajo en el Instituto Luce en el Centro Sperimentale di Cinematografia, pero como operador. Llegó a dirigirse por carta a Benito Mussolini (1883-1945) con el objetivo de lograr un puesto más acorde con su experiencia, pero la respuesta de Il Duce llegó tarde y en su misiva no mostraba demasiado interés ante las solicitudes de Comerio. Así, sin apenas recursos ni perspectivas, desesperado, acabó enfermando de amnesia y en la primavera de 1940 fue internado en el Istituto Ospedaliero Provinciale de Milán, de donde fue

transferido al manicomio del Ospedale Psichiatrico Provinciale, donde finalmente murió el 5 de julio de ese año (PILLITTERI, MENGACCI, 2011; SARDI, 1996). Para los cineastas, esa biografía de gloria y caída en el más absoluto de los olvidos encarna muchas de sus inquietudes acerca del período histórico de los primeros años del siglo XX, máxime cuando el archivo del cineasta es una de sus principales fuentes de imágenes cinematográficas. En el caso de *Dal polo all'equatore* (1986), los cineastas se reapropiaron de la película homónima de Comerio, probablemente de 1920, y eliminaron los intertítulos, que incluían todos una cita del poeta decadentista y precursor del Futurismo Gabrielle D'Annunzio (1863-1938), reencuadrando en busca de primeros planos de las personas que aparecían en aquella película –“a excepción de los animales del primer capítulo, no existen primeros planos en la película original (MACDONALD, 2000: 28)”, dicen los cineastas– y rehaciendo el montaje para resignificar esas imágenes del imperio colonial y del poder del país con el objetivo de hablar de la amnesia como una metáfora que articula varias de sus preocupaciones: “La amnesia de los últimos años de Comerio, la amnesia general hacia el cine de los orígenes, el deseo de ese temprano público por espectáculos exóticos que reflejaban sus sueños de conquista y pillaje cultural (su «amnesia» acerca de culturas primitivas). [...] Queríamos hacer un filme sobre la violencia del colonianismo... [...] En la *Dal polo* original, los animales matando a otros animales del primer capítulo son como una «necesidad de la vida». Al aplicar este tipo de moral a la gente, era posible (para Comerio) justificar la violencia del hombre que mata no por necesidad pero por el placer de reafirmar su propio poder y voluntad (MACDONALD, 2000: 29)”.

En *Animali Criminali* los cineastas regresan también al escenario de la violencia y de ciertas ideologías que justificaron la agresividad en tanto que la consideraron un aspecto inherente en la propia naturaleza. De nuevo con material de Comerio. Así, parte de ese metraje que filmaba experimentos con animales se utilizó en *Dal polo all'equatore* (1986) –como la escena de la pelea entre osos polares, en la que vemos claramente que uno de ellos lleva una cuerda al cuello que funciona como correa–, y, como sucedía en aquella película, los cineastas quisieron recuperar esas imágenes de Comerio sobre el reino animal para explorar la ideología *lombrosiana* que proponía

que, en esencia, la vida es una lucha continua<sup>91</sup> y que toda relación entre los diversos miembros que conforman la naturaleza se construye según el paradigma de la cadena trófica: cazador y presa, ferocidad y debilidad, vida y muerte (LUMLEY, 2011; PICK, 2015). “La cámara en el metraje de Comerio observa cómo una rana se come un gusano en correlación a cómo una anaconda se traga un cerdo. Hay escenas de lucha de gallos y de combates de insectos (LUMLEY, 2011: 107)”. En el último episodio del filme, no obstante, vemos la intervención humana: un hombre cuyo rostro queda fuera de campo está a punto de darle un pato como alimento a un cocodrilo, y la cámara capta el aleteo desesperado del ave mientras el hombre juguetea de manera nada inocente con el animal y con el hambre del cocodrilo, que persigue a su presa con el morro para atraparla, pues la persona, más bien el ejecutor, que la sostiene la agarra fuerte, hasta que finalmente cede y el reptil consigue capturar al pato, que, paralizado, parece haber muerto de miedo. ¿Experimento sobre la conducta animal o violento juego de crueldad? Esa última viñeta, dice Anat Pick, es una toma realizada por Thomas Edison (1847-1931) en Arkansas en torno al año 1900; un dato que inmediatamente nos hace recordar el cortometraje documental *Electrocuting an Elephant* (1903), producido por la compañía cinematográfica de Edison, que a pesar de las diferencias notables con el fragmento utilizado por Gianikian y Ricci Lucchi en *Animali criminali* también posee un subtexto que atañe a cómo la mano autoritaria del humano castiga hasta la muerte a un animal en un acto mediado por la tecnología. En *Electrocuting an Elephant* se ve cómo se electrocuta y se mata a la elefante Topsy en el parque de atracciones de Coney Island, en un evento de castigo y muerte al que fue invitado la prensa y que quedó registrado por la cámara para la posteridad. “El filme de un minuto *Electrocuting an Elephant* documenta el momento de la muerte del elefante. Pero, quizá más importante, también documenta la fascinación pública por la tecnología científica y su capacidad de determinar el curso de la vida y de la muerte en los seres vivos, incluso en seres tan poderosos física y simbólicamente como un elefante. El filme, y la documentación en torno a la producción es una evidencia del amplio interés popular en el poder de la tecnología

---

<sup>91</sup> Dicen los cineastas: “En los archivos de Luca Comerio nos encontramos con material que conectaba con el trabajo de Lombroso [...] A ojos de Lombroso, la criminalidad no es algo propio del hombre, sino que se encuentra también en el mundo animal y vegetal. Luca Comerio ensambló una serie de filmes rodados en Alemania hacia principios del siglo XX, en los que animales de diversas especies se devoran entre ellos. Él incluyó unos subtítulos evocando el «combate eterno» para compararlo [el metraje] -¡con fatalismo!- con el combate entre humanos, entre los soldados de la Primera Guerra Mundial... (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 57)”.

para regular y disciplinar cuerpos (CARTWRIGHT, 1995: 18)”. Al hilo de la reflexión *foucaultiana* acerca del uso de la técnica como herramienta de control y castigo de los cuerpos, argumenta Pick sobre *Animali Criminali* que el filme “nos recuerda el importante lugar del animal en la historia del cine, desde los tempranos noticiarios a los catálogos de viajes o los filmes exploratorios sobre ciencia e historia natural. [Aquí] Somos invitados a ponderar las conexiones más amplias entre los actos de violencia y los actos de mirar los objetos vulnerables, frecuentemente animales. El cine se convierte, así, en uno de los numerosos dispositivos modernos que no sólo controlan y procesan los cuerpos no humanos pero hacen de los animales cuerpos, y vidas, que dominan (PICK, 2015: 98)”. De este modo, frente a las visiones surrealistas del mundo animal que filmó Jean Painlevé (1902-1989), por citar a uno de los más reconocidos cineastas científicos que se fijaron en el mundo animal, *Animali Criminali*, en calidad de representación de una representación, más bien de crítica a una representación, pretende rebatir los planteamientos científicos de la corriente ideológica positivista que se articulaban con la premisa de que la violencia era un aspecto inherente en el mundo de la naturaleza. “Gianikian y Ricci Lucchi exponen la falacia de este tipo de observación. Lo que vemos *Animali Criminali* no es una verdad absoluta sobre la vida animal, sino la intervención humana que produce lo que es visto. Y la reelaboración del material de archivo revela la «connivencia de la cámara» con la acción violenta (2015: 100)”. Reflexionando sobre *Animali criminali* los cineastas argumentan lo siguiente: “Nuestro trabajo no es muy fácil de seguir, en todos los sentidos del término, y en nuestros filmes queremos subrayar hasta qué punto la violencia no es tanto la de los animales que la de los hombres que usan serpientes o patos para hacer sus películas, y de la gente que se divierte con el espectáculo de un pobre pato sucumbiendo a una crisis cardíaca antes de ser devorado por un cocodrilo (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 57)”.

Pero las películas de Gianikian y Ricci Lucchi en las que los autores se reapropian de metraje médico-científico revelan, especialmente, la preocupación de los cineastas por el cuerpo sometido a una medicina violenta, sobre todo aquellos cuerpos que ya sufrieron los horrores de los campos de batalla. En la videoinstalación titulada *Trittico del novecento [Tríptico del siglo XX]* (2008), realizada para colección permanente del MART (Museo de Arte Contemporáneo del Rovereto y del Trento), los artistas plantean un recorrido por la historia del siglo XX a través de tres paneles que

proyectan tres piezas audiovisuales sincronizadas llamadas *Il Corpo ferito* [*El cuerpo herido*], *Aux vainçus* [*A los vencidos*] y *Terrorismo*, realizadas por separado. Robert Lumley explica que *Il Corpo ferito*, que muestra una operación quirúrgica del cerebro de una mujer, fue en 2002 la primera de las piezas en tomar cuerpo. En su monográfico, Lumley recuerda cómo Gianikian describe ese trabajo: “imágenes de una intervención quirúrgica del cerebro de una mujer, el único documento de este tipo encontrado en los archivos. Es el cuerpo roto y desfigurado del cuerpo humano que emerge del sufrimiento de la Primera Guerra Mundial. Para nosotros, esta es la imagen de la «herida» aún abierta que inaugura el nuevo siglo<sup>92</sup> (LUMLEY, 2011: 97)”. *Il Corpo ferito*, con sus imágenes de esa operación del cerebro, mostradas ralentizadas fotograma a fotograma, en una velocidad aún más ralentizada de lo que acostumbra la pareja de cineastas, congela para nuestra mirada contemporánea la violencia de un procedimiento que, bajo el tinte azulado impreso por los artistas, se presenta aún más fría e impactante. Así, de lo que surge de esa imagen del procedimiento quirúrgico que Gianikian y Ricci Lucchi utilizan para hablar de la herida abierta que inaugura un nuevo siglo son otras dos piezas que inciden en la red de agresiones y violencia que se deriva de un primer acto violento. En *Aux vainçus*, realizada dos años más tarde que *Il Corpo ferito*, dos paneles contraponen tres proyecciones de escenas del éxodo de los armenios de Turquía a causa de las deportaciones y masacres por parte del Imperio Otomano (1915-1923) (SUNY, 2015), con escenas de la hambruna tras la Gran Guerra e imágenes de turistas americanos lanzando caramelos a un niño africano o una mujer manejando electrodomésticos en una moderna cocina. Finalmente, *Terrorismo* conecta imágenes de pobreza, hambre y destrucción con la idea del depauperado como un extraño amenazante.

Por último, antes de abordar la reapropiación de cine médico por parte de Gianikian y Ricci Lucchi en *Oh! Uomo*, cabe detenerse en uno de los últimos trabajos de los cineastas que utilizan el archivo visual médico de principios del siglo XX. Como las otras piezas, también se trata de una pequeña película, esta vez filmada en vídeo digital, que los cineastas realizaron en 2008 y que se titula *Film “perduto”*. “Hacia los últimos años de la década de los 70 nos encontramos una gran colección de placas

---

<sup>92</sup> La cita está extraída de Mereghetti y Rossin *Il magazzino della Storia* 24-5. No se ha podido encontrar la fuente concreta que cita Lumley, pero la reproducimos tal y como hace el investigador en su obra monográfica sobre los cineastas.

fotográficas, negativos de vidrio de diferentes formatos, 13x18, 9x12, 6x4,5. Con ellos realizamos un pequeño filme mudo que se perdió después de un festival en Londres. El material original había permanecido olvidado durante muchos años, prácticamente también perdido<sup>93</sup>. El contenido de esas placas era de carácter médico, familiar, urbano y paisajístico. Son fotografías, varios cientos, tiradas probablemente por un médico cirujano, o por un grupo de médicos para ver el resultado de las operaciones, o el estado de una enfermedad, en las que la imagen revela la diagnosis. Se realizaron en un estudio médico, no fotográfico, con la cámara colocada en un trípode, las distancias de la toma varían de unos pocos centímetros a algunos metros. Del detalle de un cuerpo a la figura humana entera. Un fondo blanco, una hoja colocada detrás del objeto de la toma fotográfica, con el fin de aislar los contornos. Más allá de los márgenes del fondo blanco emerge los objetos de estudio. Se utiliza solamente luz solar, que penetra por la ventana. El cuerpo enfermo se fotografía científicamente y obsesivamente. Alguna placa poco común documenta, escrito a mano en tinta, el nombre del sujeto al que se le ha fotografiado y la fecha de la fotografía. Fotografías del siglo XIX y de los años precedentes a la Primera Guerra Mundial, los primeros años del siglo XX. No sabemos con seguridad el lugar donde estaba ubicado el hospicio, el teatro del registro fotográfico del dolor. Ciertamente en el Piamonte, por algunos detalles arquitectónicos, tal vez por la ciudad de Novara. No muy lejos, en Turín, otro médico vinculado a la ciencia positivista, criminólogo y fotógrafo, todavía vivía: Cesare Lombroso (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2009: 202)".

En *Film "perduto"*, la propuesta cinematográfica de Gianikian y Ricci Lucchi varía casi por completo de anteriores documentales realizados mediante la cámara analítica y acerca este filme a las películas de catalogación de objetos de sus orígenes como cineastas. Para empezar, se trata de una pieza en vídeo digital, por lo que no se dan las intervenciones en el fotograma que conforman el núcleo operativo del

---

<sup>93</sup> Los cineastas regresaron, tal y como explican, al material de *Film "perduto"* tras haberlo presentado años atrás en un certamen británico y haberlo casi olvidado, para presentarlo en 2008 en la muestra *Cinema\_archivio: intorno alla "follia" (Pensare al cinema indipendente)*, una iniciativa organizada por la Azienda per i Servizi Sanitari n.1 del departamento de salud mental de Trieste en colaboración con la Universidad de Udine y La Cappella Underground, en la que se trazaba una visión de la institución psiquiátrica y de las enfermedades mentales a través de un programa que incluía *La neuropatología*, de Camillo Negro, *San Clemente* (1980), de Raymond Depardon y Sophie Ristelhueber, o *La fête prisonnière* (1962), de Mario Ruspoli, entre otras obras (SABA, 2009). Posteriormente, la obra se presentó de nuevo en 2010 en el Festival de Locarno, en una sesión doble junto a *Odore di tiglio intorno a una casa*.

dispositivo de la cámara analítica. Lo que vemos, así pues, son una serie de imágenes que registran las placas fotográficas, muchas en un estado de descomposición significativo, y algunas fotografías positivadas de la colección de imágenes médicas que los cineastas encontraron en ese archivo: hombres y mujeres, vestidos, en su mayoría campesinos y granjeros, también niños y niñas, cuyos cuerpos han sido fragmentados por la cámara fotográfica: “en el estado de sus manos se observa la dureza del trabajo. [...] Leemos en sus caras el estado de su sufrimiento y las miradas que cuestionan (2009: 202)”. También vemos imágenes del doctor, en algunas fotografías junto a su equipo médico, en otras aparece tal vez la que es su familia: “Probablemente los médicos, los autores de las fotografías, vivían en el mismo hospital, una estructura del siglo XVIII. En su interior tenían sus apartamentos, dentro de los cuales llevaban una vida familiar normal. Frente a la calle, se hacen otras fotografías, de la familia de los médicos. Imágenes vitales, fotocomposiciones de grupo, en la acera, en el pavimento de piedras redondas, se contraponen a aquellas fotografías registradas en el interior, en el gabinete que diagnostica y en la sala de operaciones. La voluntad social de separar el mundo de la enfermedad: paciente/ médico, confinado en el hospital, aislado del mundo de los sanos. Un universo finito en sí mismo (2009: 202)”. El orden de *Film “perduto”*, de hecho, muestra primero las imágenes relativas a los pacientes, primero presentando aquellas imágenes de cuerpo entero, para ir poco a poco mostrando las distintas fotografías de esos cuerpos heridos fragmentados en imágenes mediante el aparato fotográfico; tras ellos se nos enseña el cuerpo médico, el doctor, ayudantes, familia, fotografías del recinto clínico..., es decir, un orden discursivo que recorre primero las imágenes de los pacientes en el interior del hospital para cruzar los muros y, más adelante, volver a internarse en las imágenes de salas, habitaciones y estancias del hospicio.

No podemos terminar de hablar de *Film “perduto”* sin al menos mencionar su extraña posición en el corpus cinematográfico de los cineastas. Realizada una primera película con ese material fotográfico médico cuando Gianikian y Ricci Lucchi todavía no habían definido del todo sus preocupaciones intelectuales y artísticas, este trabajo puede interpretarse como un precedente de todo su obra posterior, especialmente desde que tuvo lugar el descubrimiento del archivo de Luca Comerio. No obstante, ese material fotográfico fue redescubierto tras haberse perdido

precisamente el filme original y de nuevo tuvo que registrarse en una nueva película que al mismo tiempo puede leerse como una coda a *Oh! Uomo*. “No podíamos saber en los años 70 cuál sería el estado del desarrollo de nuestra investigación cuando nos encontramos con estos negativos fotográficos relativos al dolor y al sufrimiento, ligados a la medicina, a la cirugía, en Italia, en tiempos de paz relativa. No pensábamos que pronto emprenderíamos las películas sobre la Primera Guerra Mundial, sobre la cirugía de la guerra (*Oh! Uomo*) en 2004. Este material fotográfico se enfrenta directamente con el material cinematográfico documental relativo al «cuerpo herido, al cuerpo mutilado del soldado, a la violencia del nuevo siglo XX» (2009: 203)”. Otro último aspecto que no habría que pasar por alto es que aún perteneciendo al ámbito médico, las fotografías que protagonizan *Film “perduto”* fueron tomadas tiempo antes de que estallara el conflicto bélico en Europa y que, por tanto, aunque compartan similitudes iconográficas con las imágenes registradas durante la guerra, el dispositivo por el que se generaron, es decir, los intereses, deseos, anhelos y aspiraciones, no son exactamente idénticos. Así también lo comprenden Gianikian y Ricci Lucchi: “Estas placas fotográficas, al igual que el resto de las películas de la guerra, llevan las «heridas» de los signos de la descomposición química de la emulsión. Los signos sobre los cuerpos fotografiados son provocados por la enfermedad, por la descomposición física del paso del tiempo, por las fracturas de los accidentes, el crecimiento del cuerpo, no por la guerra. Nos interesa esta relación entre los cuerpos y la ciencia, confrontándolos cuando son captados en los tiempos de paz y en los de guerra (2009: 203)”.

### **3.3.1 ‘Oh! Uomo’: fragmentación y cuerpo reconstruido**

Durante la Primera Guerra Mundial, la labor de filmar las zonas de guerra y las batallas quedó en manos compañías privadas, tal y como señala Alessandro Faccioli en *Film/Cinema Italy* (FACCIOLI, 2015); y Luca Comerio, pionero milanés del cine italiano, fue sin duda el nombre más importante de estos operadores no militares de la contienda. Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi han investigado el legado cinematográfico de Comerio en la mayoría de sus películas documentales con imágenes de archivo, *Oh! Uomo* incluida. Sin embargo, apenas se ha destacado a la hora de encarar críticamente esta película que clausura la trilogía de la guerra de los cineastas la enorme influencia del dispositivo del cine médico y neurológico de los coetáneos de Comerio citados anteriormente en la investigación, a pesar de que las

imágenes que se muestran en *Oh! Uomo*, en concreto las de los soldados heridos, traumatizados y mutilados, cuyos cuerpos son reconstruidos mediante operaciones quirúrgicas y prótesis, se han interpretado como una analogía de la metodología puesta en práctica por los cineastas y su intervención en el metraje sobre el que operan, el uso de la cámara analítica en relación a la labor de los artistas de reconstrucción de la imagen y de una visión de la historia.

El proyecto de *Oh! Uomo* nació también como el marco de una iniciativa del Museo Storico de Trento y del Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto y volvió a contar con los anteriores colaboradores que contribuyeron a la realización de *Prigionieri della guerra* y *Su tutte le vette é pace*, las dos películas anteriores de la trilogía de la guerra: Diego Leoni como asesor histórico y Giovanna Marini<sup>94</sup> como la cantante que musicaliza los documentos escritos que dramatizan las imágenes de archivo. El papel de Leoni resultó fundamental a la hora de poner en marcha el largometraje, como revela Robert Lumley en *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi*, pues originalmente la película tenía un planteamiento absolutamente distinto al que fue finalmente: “Según la propuesta presentada por los cineastas en septiembre de 2000, el enfoque del filme iba a centrarse en las áreas alpinas e iba a desarrollar el complejo desenlace del conflicto [de la Primera Guerra Mundial], desde la imposición de la agenda nacionalista a la conmemoración de los muertos y el establecimiento de unos «juegos de invierno» fuera la maquinaria de guerra (LUMLEY, 2011: 85)”. Ese planteamiento cambió cuando Leoni descubrió en 2001 en la Fílmoteca de Viena una serie de bobinas en las que se mostraba la terrible hambruna que sufrió la zona del Volga (Ucrania) en 1921: “Hambre – adultos con rifles a través de los contenedores en busca de alimento; niños que buscan en el suelo cosas que comer después del mercado; gente sentada en el suelo o caminando. Una mujer en la plaza con unas ollas grandes da de comer a los niños. Enfermedad: niños enfermos con tuberculosis en el hospital, raquitismo, escrófula, malnutrición, barrigas y cuellos hinchados, no pueden sostenerse en pie... Una procesión de pequeños niños lisiados, cojos y mutilados

---

<sup>94</sup> Giovanna Marini es una conocida cantante italiana especializada en historia oral cantada, cuya trayectoria se remonta a los inicios de la década de los 60. Con Gianikian y Ricci Lucchi ha colaborado prestando su voz en las tres películas de su trilogía de la guerra.

pasa (12 noviembre de 2001)<sup>95</sup> (2011: 86)”. Estos descubrimientos de Leoni en el archivo fueron, así pues, determinantes para que los cineastas modificaran el proyecto inicial y redefinieran esa tercera película para centrarse, finalmente, en las consecuencias de la guerra en el cuerpo de los supervivientes. Si en *Prigionieri della guerra* Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi buscaban preguntarse si “todavía hoy somos prisioneros de la guerra”, y si en *Su tutte le vette é pace* filman los gestos repetitivos de los soldados preparando la batalla en los montes Adamello y Pasubio - en la llamada *Guerra Bianca*- a través del “cuerpo herido” bélico y del cuerpo desintegrado del celuloide de nitrato, estableciendo el paralelismo entre las imágenes del fotograma y el mismo material fílmico (LUMLEY, 2011); en *Ob! Uomo* los artistas nos introducen en la miseria que precedió a la Gran Guerra para realizar “una examinación en detalle del cuerpo humano que, a su vez, se transforma en metáfora de la condición humana al finalizar la guerra (2011: 86)”. Con material visual proveniente de filmotecas de media Europa (Moscú, Viena, París, Madrid y Bolonia), además de imágenes del propio archivo de Luca Comerio y cartas y otros documentos escritos que los cineastas italianos montan como banda sonora (documentos de literatura popular: cartas de soldados, de sus mujeres y madres), el trabajo con las imágenes de esos cuerpos heridos que aparecen en *Ob! Uomo* supuso, sin embargo, una diatriba moral para Gianikian y Ricci Lucchi: “durante varios meses dudamos en utilizar las imágenes que finalmente componen la película, y que muestran a lisiados, los cuerpos heridos de los soldados, los cuerpos reconstruidos, los cuerpos de los niños, a menudo huérfanos desnutridos (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 58)”. ¿Qué les llevó a finalmente utilizar esas imágenes tan crudas y en ocasiones atroces? “Un día leímos los textos de Leonardo da Vinci en donde afirma que el artista sólo dispone de un tipo de arma, que el es de hacer visible aquello que sucede, mostrar la guerra en todo su horror: la carne triturada, sin dientes, los huesos rotos. Esas palabras nos insuflaron del coraje que necesitábamos. En España, durante una de nuestras retrospectivas en la Filmoteca Española de Madrid, vimos una obra de Goya sobre la guerra titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, de 1803. También habíamos leído a Susan Sontag<sup>96</sup>, que se oponía a que se

---

<sup>95</sup> El fragmento pertenece al archivo personal de Diego Leoni y se ha extraído de la obra de Robert Lumley tal y como la cita el investigador.

<sup>96</sup> Se refieren a *Regarding the pain of others*, cuya primera edición vio la luz en Estados Unidos en 2003 en la editorial Farrar, Straus and Giroux. En ese libro, Sontag continúa con sus reflexiones sobre el hecho fotográfico como documento de la realidad para afirmar que esas imágenes de lo terrible no sólo adormecen nuestra sensibilidad, sino que incluso afectan al propio sentido de la realidad,

enseñen las imágenes atroces, pero seguimos el pensamiento de Leonardo da Vinci, y así decidimos continuar (2015: 58-59)”.

La estructura narrativa de *Ob! Uomo* no se distancia de la de las otras dos películas de la guerra precedentes, y el filme sigue una narración episódica que guarda una disposición lógica tanto con el cronos de los acontecimientos, pese a que huye de la idea de narración cronológica del documental al uso, como con el concepto de catálogo propio de la metodología de los cineastas. Un primer intertítulo tras los créditos nos explica lo que vamos a ver a lo largo del largometraje: “La victoria. De los peregrinajes y las celebraciones en los campos de batalla en los años 1920-1930, a la guerra colonial «humanitaria» en Etiopía. Del emblema del totalitarismo a la fisicidad individual del sufrimiento humano. Representación del hombre violento, cargado de rabia, fuera de la guerra. Un catálogo anatómico de la destrucción y de la recomposición artificial del cuerpo humano”- para enseguida mostrarnos un plano de varios aviones surcando el cielo con una leyenda sobreimpresa, *La vittoria d'Italia. Il volo dal Grappa. La mattina del 24 ottobre 1918*, que rememora el arranque de la batalla de Vittorio Veneto en la que las fuerzas armadas del Reino de Italia acabaron imponiéndose a las del Imperio Austrohúngaro en la localidad del mismo nombre, cerca de la actual frontera con Austria, y que supuso el principio del fin de la Gran Guerra. Tras los desfiles y los tributos a los caídos de esa contienda, sin embargo, la guerra sigue muy presente, recuerdan Gianikian y Ricci Lucchi: utilizando material del archivo de Comerio, los cineastas incluyen en esa serie de imágenes fantasmagóricas con las que describen el final de la Primera Guerra Mundial (efigies de monumentos, esquiadores surcando la nieve proyectados en su negativo fotográfico, campanas doblando, cañones, generales y obispos como espectros del pasado, planos aéreos de los que surgen cuerpos en el campo de batalla, objetivo de las bombas y cayendo heridos al ralenti) tres planos de Mussolini; el último, un plano medio del dictador subido a caballo realizando el saludo fascista, e imágenes que los artistas insertan para subrayar cómo el Fascismo nació de las cenizas de la Primera Guerra Mundial. Ese primer tramo de *Ob! Uomo*, que insiste en el imaginario bélico a lo largo de casi diez minutos parece querer dar continuación, mediante una fuerte intervención técnica en los fotogramas gracias al uso de la cámara analítica, a la

---

convirtiendo las imágenes atroces en espectáculo. En España, Alfaguara lo publicó también en 2003 bajo el título de *Ante el dolor de los demás*.

extrañeza de las imágenes de *Su tutte le vette é pace*, la película anterior de la trilogía, y cuya alucinada violencia funciona como prólogo de los dos siguientes capítulos de *Oh! Uomo*, el primero dedicado a los huérfanos de la guerra y el segundo, a los soldados.

Bajo los intertítulos de *Il corpo dei bambini: 1919, Austria* e *Il corpi dei bambini: 1921, Rusia*, Gianikian y Ricci Lucchi abandonan aquí toda distancia para enseñarnos el primer plano del dolor y la injusticia, materializado en las imágenes de los rostros de una serie de niños heridos por la contienda y que han sido filmados en una suerte de hospicio donde están recuperándose. Son niños cojos, lisiados, con deformaciones, famélicos y desnutridos, en cuyas caras la cámara de los cineastas se detiene para que el espectador fije su mirada en ellos. El segundo tramo dedicado a los huérfanos de la guerra es aún más sobrecogedor, pues los cineastas nos muestran de entrada una montaña de cadáveres en un cementerio de credo ortodoxo para enseguida cerrar el plano, cortarlo, más bien, y acercarnos a lo largo de diez segundos al rostro de un niño muerto. Lumley explica en su libro monográfico sobre Gianikian y Ricci Lucchi que esas imágenes, todas aún hoy muy impactantes, fueron rodadas por un camarógrafo de la organización Kino-Pravda, de Dziga Vertov, y que la película original era un filme de propaganda en el que las situaciones extremas en las que se veían a los pequeños eran interrumpidas por escenas de rituales de la iglesia ortodoxa rusa. Para la elaboración de *Oh! Uomo*, cuenta Lumley, Gianikian y Ricci Lucchi desmontaron ese filme propagandístico a través de su cámara analítica remontándolo en su obra con el fin de mostrar la inquietante desnudez de la mirada de esos niños a cámara –“los niños miran al público y no podemos escondernos en ninguna parte”, afirma el investigador-, en un ejercicio de reedición en el que se eliminó los añadidos de tipo político y religioso y se ralentizó la imagen de los rostros de los infantes para recuperar en toda su crudeza la mirada famélica y desprotegida de los niños (LUMLEY, 2011: 88-89).

El capítulo *Il corpi dei soldati* está dedicado a las secuelas físicas (heridas, mutilaciones), a las neurosis de guerra y a la reconstrucción de los cuerpos de los soldados heridos, tanto a través de procedimientos quirúrgicos como ortopédicos. En este tramo de *Oh! Uomo*, Gianikian y Ricci Lucchi intervienen material de cine documental médico realizado filmado durante y después de la contienda, recuperado

de archivos franceses e italianos: “En París vimos el material de los soldados traumatizados. En Italia, los filmes de los heridos en los institutos ortopédicos. Catálogos de filmes *Los médicos en Europa* (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2004: 457)”. El orden del relato de *Il corpi dei soldati* sigue la estructura de diagnóstico, procedimiento y resultados de las intervenciones médicas; una lógica que ya hemos visto que era habitual en los filmes de corte médico pero que en *Ob! Uomo*, a diferencia de estos, no incide en la capacidad proteica y casi milagrosa del dispositivo (médico, medicina y cinematógrafo), sino que enseña unos resultados más bien terribles: desfiguraciones de la carne, la reconstrucción protésica en serie de los heridos de guerra, la constitución de un nuevo hombre en cuya piel está marcadas de manera indeleble las secuelas de la violencia. “El filme sigue la estructura del cuerpo humano, comenzando por las cabezas de los soldados”, declaraban Gianikian y Ricci Lucchi en una entrevista de 2011 con el crítico Paolo Caffoni (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 58). Así, *Il corpi dei soldati* comienza poniendo en pantalla los desórdenes mentales de los combatientes tras la guerra con la imagen de unas piernas de un hombre sentado en una silla, una de éstas sufriendo continuos espasmos, acompañada de unos parcos pero estremecedores redobles secos de tambor. Tras un corte en el montaje, la siguiente imagen nos muestra de tronco hacia arriba, la imagen del hombre que sufre los espasmos. Se trata de un soldado cuyo rostro dislocado nos indica que aparentemente está afectado por la llamada neurosis de guerra, el síndrome de estrés postraumático que provoca esos desórdenes motrices. Tampoco parece tener control de su cabeza ni de su mirada, aquejadas también de un vaivén nervioso. Otro salto en el montaje nos enseña a un segundo soldado, también afectado por severos desórdenes motrices que hace que se tambalee incluso estando sentado en una silla [FIG. 31]. Un nuevo corte nos enseña esta vez el primer plano de un rostro de un hombre, y por el tipo de textura del fotograma se percibe que forma parte de un fotograma que Gianikian y Ricci Lucchi han ampliado y ralentizado para que se pueda ver con más precisión su cara y los tics espasmódicos que hacen que mueva las cejas sin control. Otro salto nos enseña a este último paciente en plano medio, tratando de caminar con la ayuda de un asistente médico (sólo se le ve el brazo, que coge la mano del paciente), tambaleándose, su pecho también sufre desórdenes y parece que se contorsione por momentos. Vemos a otro soldado en una nueva toma: un primer plano nos muestra su cara y cuello, primero de frente, después de perfil, y somos capaces de observar

que su mandíbula sufre de espasmos. Otro plano del mismo soldado, con el abrigo un poco abierto en la zona del cuello, muestra que los tics nerviosos también afectan a los músculos de ese área.

En esta secuencia de escenas de los soldados heridos el dispositivo cinematográfico de la cámara analítica de Gianikian y Ricci Lucchi aparentemente opera como el dispositivo médico de los filmes científicos neurológicos que se han citado, es decir, filma los desórdenes para mostrar signos y síntomas, pero a diferencia de esos trabajos cinematográficos de corte médico, los cineastas modifican el metraje de una manera muy concreta: re-filmado, eliminando los intertítulos que aparecían en el material original antes de cada caso y ralentizando la velocidad de la imagen cinematográfica. El proceso de intervención en el metraje y en el fotograma lo explica Lumley en su monografía sobre los cineastas, según una charla con los cineastas que tuvo lugar en abril de 2009 en el Harvard Film Archive tras el visionado de *Oh! Uomo*: “El metraje que muestra a los hombres sufriendo síndrome *shell-shock* [fatiga de combate] y después de hombres a los que se les ha realizado cirugía facial fue re-filmado. En los filmes originales, sólo se nombraba a los cirujanos y los doctores y los intertítulos subrayaban sus logros. Los soldados, que protagonizaban el filme, no estaban identificados, a menos que portasen insignias militares. En *Oh! Uomo*, los profesionales médicos y los intertítulos se han eliminado, y las imágenes se han re-encuadrado. La velocidad del filme se ha ralentizado mediante la técnica del *step printing*. Como resultado de ello, los espectadores se encuentran enfrentados a hombres que les miran fijamente desde la pantalla durante una duración que requiere reconocer su presencia y recordar sus caras (LUMLEY, 2011: 89)”. Los cineastas volvieron a explicar el procedimiento de reapropiación y re-filmación de esas imágenes de los cuerpos de los soldados siendo entrevistados por Paolo Caffoni: “[En *Oh! Uomo*] También hemos llevado a cabo una operación quirúrgica, cinematográficamente hablando, al retirar a los médicos y sus nombres, que estaban presentes en los planos: los retiramos para no mirar nada más que las cabezas de los soldados. El material original venía con el nombre de los médicos y con las marcas de las fábricas de prótesis. El nombre de los soldados era ignorado: no eran más que «soldados desconocidos» (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 58)”.

Después del diagnóstico, la lógica médica señala que procede la terapia. Esta tesis de investigación comenzaba destacando la imagen de la operación quirúrgica de un ojo, considerada nuclear en *Oh! Uomo*. Y vale la pena volver a recordarla: en apenas tres planos, que duran algo más de minuto y medio, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi enseñan cómo a un hombre se le extrae uno de sus ojos para insertársele una prótesis: vemos cómo se sujeta el ojo del paciente con un aparato para mantener sus párpados inmóviles, cómo se le inyecta un líquido en diversos puntos de la esfera ocular, cómo mediante pinzas y bisturí se secciona el globo y cómo así se consigue, extraer el órgano para inmediatamente insertar una prótesis ocular **[FIG. 32]**. Ubicada justo en la mitad de la película, ya se ha subrayado que esa secuencia re-filmada de una operación oftalmológica no sólo es relevante en el largometraje por su situación en el centro del relato y porque con ella los cineastas tal vez pretenden incidir en la importancia de la mirada en esta película —una mirada que se reconfigura mediante la herramienta de la cámara analítica—, pero también resulta pertinente señalar que esta secuencia funciona como imagen del procedimiento de una terapia médica, esto es: aquella imagen del tratamiento que muestra cuál es el método que se realiza con el objetivo de que el paciente pueda curarse. Resulta relevante, en este sentido, recordar que en el grueso de los filmes médicos, especialmente los del ámbito neurológico que se han citado en la investigación, la imagen del tratamiento era sustituida por una elipsis temporal que aparecía bajo la forma de un intertítulo. Así pues, del mismo modo que Gianikian y Ricci Lucchi optaron por eliminar aquellos intertítulos del metraje original que proporcionaban información de médicos y procedimientos en relación a las imágenes de los soldados afectados por la neurosis de guerra, la operación que habrían realizado con la secuencia del ojo intervenido sería inversa: visualizar en vez de invisibilizar, aún a costa del impacto profundo de esas imágenes.

De esta manera, la secuencia de la operación ocular ejerce de núcleo y tránsito: de corte que enuclea y de corte que interviene para insertar una órbita ocular de cerámica, de corte que sutura esa herida en la mirada y que da paso a la segunda parte del largometraje, donde el filme se transforma en una suerte de catálogo de hombres en rehabilitación, en un relato del cuerpo en reconstrucción. “Cuando los cuerpos de los soldados mutilados se presentaban en pantalla, generalmente se presentaban siendo reconstruidos por la cirugía moderna y por la ingeniería

ortopédica”, recuerda Andrea Meneghelli en *Suffering in and after the War*, parte de la muestra online *European Film and the First World War. A Virtual Exhibition by European Film Archives* (2014), que recoge material digitalizado procedente de las filmotecas europeas relativo a la Primera Guerra Mundial, entre éstas películas que muestran a heridos de guerra y mutilados en hospicios y centros clínicos que se habilitaron en esos tiempos de guerra para tal propósito. Como explica el historiador Andrea Colbacchini, de la Universidad de Padua, en su profusa tesis de investigación “...*pur nell'orgoglio e nella fierezza del dovere compiuto...*” *Storia e rappresentazione del corpo mutilato nella Grande Guerra*” (2010), en el caso italiano, el estado apenas se encontraba preparado para atender no sólo las dramáticas pérdidas que provocó esa contienda, sino también el alarmante número de heridos e inválidos a causa de la virulencia del nuevo armamento; por tal razón, en colaboración entre las autoridades públicas y militares, comenzaron a constituirse una serie de comités para organizar el cuidado de este tipo de pacientes, al tiempo que los centros clínicos desarrollaban sus investigaciones en nuevas técnicas protésicas para los combatientes que regresaron desfigurados y mutilados de la guerra. Era una tarea complicada que requirió de numerosas experimentaciones: manos mecánicas, cirugías faciales reconstructivas de mandíbulas, narices, orejas, ojos, experimentos con prótesis de diversos materiales (“Las prótesis antiguas se fabricaban en goma, aluminio, plata o cerámica, y se fijan a la cara mediante anillos de goma o muelles. Independientemente de la sustancia de la que se hicieron fueron cubiertos por una fina capa de cera dura, teñida de acuerdo con el color del revestimiento cutáneo. Los nuevos implantes se hicieron con una pasta hecha de gelatina, perfecta desde el punto de vista estético, de muy fácil fabricación y aplicación. [...] Tenían el inconveniente de una vida corta (COLBACCHINI, 2010: 125)”). Del mismo modo, proliferaron los departamentos centrados en la reeducación funcional de estos pacientes cuyo objetivo era reinsertar a los soldados heridos en la vida civil y laboral. En la Lombardía, en el Veneto, en el Piamonte o en la Emilia Romana: “El 28 de noviembre de 1915, bajo la presidencia del Marqués Giuseppe Tanari, ex alcalde de Bolonia y senador del reino, nació el Comité para la asistencia a los inválidos de guerra que tiene la tarea de “integrar y continuar la acción guardián del Estado a favor del mutilado y soldados lisiados de guerra, educándolos en el trabajo y ayudándolos de la mejor manera posible, para que de nuevo en la vida comunitaria sean una vez más factores de producción, útiles

para ellos mismos y para la sociedad<sup>97</sup> (2010: 135)”. Estas casas de rehabilitación también funcionaron como instituciones desde las que reeducar a los soldados mutilados para reinsertarlos en una sociedad que tampoco parecía saber cuál era el lugar de estas personas: “Los mutilados eran muy numerosos: eran el rostro desfigurado de una guerra que no mostraba signos de cesar. Hacia el final del conflicto provocaban perplejidad y temor (2010: 154)”. Pese a esos intentos de ayudar a estas víctimas de la guerra, recuerdan Stéphane Audoin-Rouzeau y Annette Becker en *La violenza, la crociata, il lutto* (2002), éstas “tuvieron que luchar duramente y durante mucho tiempo para obtener ciertos derechos, y no todos alcanzaron el objetivo (AUDOIN-ROUZEAU & BECKER, 2002: 218)”. Sea como fuere, la gestión pública de los combatientes que regresaron de las trincheras mutilados e inválidos fue una cuestión harta complicada y controvertida. Mientras tanto, en este contexto político y social Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), precursor y máximo exponente del Futurismo, cantaba en *Come si seducono le donne* (1916): “Las mujeres deberían preferir antes que a los machos enteros más o menos sospechosos de cobardía, ¡al glorioso mutilado! ¡Amadlo ardientemente! Sus besos futuristas te darán hijos de acero, precisos, rápidos, llenos de luz celestial, inspirados como un rayo al golpear y romper en los hombres, los árboles y las ruinas antiguas. El proyectil es como el segundo padre de los heridos [...] Nada más hermoso que una manga vacía y flotando en el pecho, ¡mientras salta hacia fuera de manera ideal el gesto ordenando el asalto! ¡Mujeres amad a los heroicos ciegos! ¡Sus ojos se queman por haber fijado el insostenible sol de la gloria italiana! (MARINETTI, 2009: 145-149)”. Un canto al erotismo de la desfiguración: “En este maravilloso tiempo infiel, veloz, disonante, asimétrico y trastornado, se colapsa y muere por fin la idiotísima armonía del cuerpo humano (2009: 145)”.

Gianikian y Ricci Lucchi jamás han ocultado su profunda crítica contra los preceptos futuristas acerca esa “la higiene del mundo” que promulgaba Marinetti en su poema-panfleto *El manifiesto Futurista* (2009). De hecho, conciben su trabajo y concretamente su manipulación cinematográfica de la velocidad de la imagen mediante su cámara analítica como un acto de resistencia contra “la histeria de la velocidad”, ese tempo característico de los versos de Marinetti, lírica fascinada por la

---

<sup>97</sup> La cita pertenece a Davide Valentini, *La casa di rieducazione professionale per mutilati e invalidi di guerra di Bologna* (9 aprile 1916 - 3 gennaio 1922), en *Bollettino del museo del Risorgimento*, 50 (2005), y se ha extraído traducida del estudio de Andrea Colbacchini.

creciente tecnificación de una sociedad que veía en la máquina el horizonte del progreso. Estas inquietudes –velocidad, mecanización, violencia, guerra y cuerpo mutilado- convergen superpuestas en las imágenes sobre la reconstrucción de los cuerpos de los soldados heridos que los cineastas recuperan del archivo para incluirlos reelaborados en el último tramo de *Oh! Uomo*; imágenes con las que Gianikian y Ricci Lucchi quieren recordarnos que el fin del conflicto de la Gran Guerra con el Tratado de Versalles (1919) no trajo consigo la ansiada paz, tal y como subrayan los historiadores ahora que se ha celebrado el centenario del comienzo de esa contienda, y cómo ese conflicto fue el inicio de un nuevo tipo de sensibilidad que se cimentaba en el odio al otro, entre vencedores y vencidos, y a la inversa, legitimando el recurso de la violencia como medio por el que obtener justicia (AUDOIN-ROUZEAU & BECKER, 2002: 212; COLBACCHINI, 2010: 165). Tras ese teatro de la catástrofe humana sobrevinieron numerosos cambios políticos, económicos, sociales y culturales, así como también individuales, personificados en el advenimiento de un nuevo hombre surgido de las cenizas de la guerra, en parte modificado físicamente mediante los avances técnicos y la cirugía reconstructiva: la sala médica de operaciones convertida así en una nueva cadena de montaje donde los rostros y los cuerpos devastados por la contienda se transformaron en otro objeto sobre el que operar en serie en los albores de la tercera fase del industrialismo ligado a la guerra de masas. ¿Cómo no imaginar ese escenario de sensibilidades nacionales heridas y de soldados que se sentían abandonados a su suerte, expuestos a la violencia de una medicina que les recordaba el sufrimiento del horror del campo de batalla –primero las armas, luego las prótesis- como un campo de cultivo de miedo, recelos políticos y renovados odios entre estados? *Oh! Uomo*, y en concreto las imágenes del segundo bloque del filme, ha de leerse, dicen los cineastas, como “una película post-Primera Guerra Mundial, cuando el nuevo hombre nace de la herida europea. Un hombre que reclama venganza, para él, porque no se siente satisfecho con lo que obtenido, o por sus amigos muertos en las trincheras y en los campos de batalla. [...] Es el nacimiento del fascismo (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015. 58)”.

Lo que nos muestran, así, los cineastas en ese segundo tramo del filme son escenas cotidianas filmadas en esos hospicios dedicados al tratamiento de los soldados heridos y a la reconstrucción de sus cuerpos. Gianikian y Ricci Lucchi se detienen en

hombres de rostros cubiertos por máscaras protésicas, que esconden unas facciones que intuimos destrozadas; también re-filman una escena campestre en la que una enfermera lee una carta a dos pacientes ciegos; reeditan los gestos dislocados de hombres fuera de sí, ralentizados por la cámara analítica en una operación que dimensiona el drama de esos cuerpos. Vemos un grupo de hombres moviéndose mientras son guiados por el cuerpo de enfermeras, que les indican que entren a un edificio: la cámara de los cineastas, ralentizando las imágenes y los movimientos de esos hombres, incide en la desorientación que sufren (ciegos, mutilados, perdidos). Primeros planos de caras completamente ajadas siendo reconstruidas: a un soldado se le repara el agujero que tiene en la zona del tabique nasal, a otro se le inserta una oreja protésica encima de una cicatriz que tiene en la zona de la oreja, vemos el rostro de otro militar con la zona del ojo izquierdo destrozada - ni siquiera la cirugía parece haber sido capaz de devolverle una forma-, mandíbulas desfiguradas, agujeros en la carne, caras sin barbillas, hombres sosteniendo los moldes de sus rostros en los que quedaron impresas sus facciones ajadas antes de ser sometidos a cirugías faciales, moviendo sus cabezas de lado a lado para que la cámara registre de frente y de perfil los resultados de esas intervenciones...

Gianikian y Ricci Lucchi también incluyen en este segmento de *Oh! Uomo* imágenes de los pacientes de esos centros que los muestran trabajando o fijándose en los objetos que han manufacturado. En una secuencia de tres tomas primero se enseña los rostros de dos hombres para elaborar un salto de montaje y detenerse en un primer plano de unos juguetes de madera y, finalmente, cortar otra vez y con un plano general mostrar a esos mismos hombres incorporarse y ver, así pues, que ambos han perdido alguna de sus manos o antebrazos, pero a pesar de su condición de tullidos o quizá por esta razón enseñan como si fueran trofeos esos juguetes que han sido capaces de fabricar. Manos tecleando máquinas de escribir: gracias a la ralentización provocada ex profeso por los cineastas con la cámara analítica podemos observar que esa mano que teclea está desfigurada, le faltan dedos. Pese a ello, ese paciente es capaz de insertar una prótesis de mano en su otra extremidad: junto a la máquina de escribir, el hombre mutilado es filmado como ejemplo del triunfo de la reeducación física de estos soldados tullidos, que les ha permitido adquirir de nuevo autonomía para que puedan volver a ser productivos en el ámbito laboral [FIG. 33]. Hay otras escenas que muestran a estos hombres protésicos en

entornos laborales, ejerciendo tareas de tipo manual, y al incidir en esas estampas los cineastas buscan subrayar cómo la retórica de la reconstrucción del cuerpo del soldado no sólo implica un cuerpo mecanizado e industrializado, sino cómo con ello se volvía a insertar a estas personas en la cadena de montaje de producción de la economía industrial. Hombres mecánicos ensamblados, hombres-máquina, autómatas humanos: “ya sea como máquina-hombre o como hombre-máquina, el hombre no emerge de la cirugía indemne (PASKA, 1989: 446)”. Hombres mutilados construyendo las prótesis que reconstruirán los cuerpos de otros hombres mutilados.

Dicen Gianikian y Ricci Lucchi que el grueso de esas imágenes que muestran los cuerpos de los soldados siendo reconstruidos mediante prótesis provienen de los archivos de cine médico localizados en Bolonia. En la Cineteca de Bolonia, de hecho, conservan el archivo procedente del Istituto Ortopedico Rizzoli, centro dedicado en su origen al estudio de los desórdenes corporales debidos al raquitismo y fundado en 1896, de cuya colección los cineastas han extraído metraje para reelaborarlo en *Oh! Uomo*. Se ha podido localizar al menos una película cuyo material ha sido utilizado por los cineastas: Se trata del filme *Mutilati di guerra* (1918), del fondo Rizzoli, restaurado<sup>98</sup> por esa filmoteca italiana en colaboración con la entidad médica, una pieza de corte divulgativo sobre las tareas de tratamiento, reeducación y terapia de soldados de la Gran Guerra internados en el Istituto Ortopedico Rizzoli y el Istituto Elioterapico Codivilla di Cortina d'Ampezzo, centro anexo del Rizzoli ubicado en los Alpes. Gianikian y Ricci Lucchi han utilizado al menos ocho secuencias de *Mutilati di guerra*, que han reubicado consecutivas hacia el final de *Oh! Uomo*. Se trata de, primero, una escena en la que vemos un almacén de prótesis, adonde accede un hombre lisiado de una pierna a quien se le entrega una pieza protésica de manos de un empleado, mientras una mujer consulta un inventario; otra escena ubicada en ese mismo almacén enseña a un hombre en silla de ruedas ir a recoger también aparatos protésicos. En el metraje de *Mutilati de guerra*, ambas escenas forman parte de una misma secuencia que filma el trabajo ordinario de ese departamento del centro, y que en *Oh! Uomo* los cineastas han separado para insertar una toma corta que nos muestra un conjunto de prótesis de piernas amontonadas

---

<sup>98</sup> Desconocemos la fecha de la restauración del filme, y si se realizaron intervenciones en el montaje del metraje original.

contra la pared. También, mediante la cámara analítica, se ha ralentizado la imagen, en una estrategia narrativa que transforma una escena laboral del centro clínico en un retrato que incide en el drama de los pacientes, enfatizado por la voz lírica de Giovanna Marini. La tercera escena nos enseña cómo a un paciente al que le falta una pierna, quien se sostiene de pie gracias a un par de muletas que lo elevan bastante del suelo, se le está preparando el muñón para insertarle después una prótesis [FIG. 34]. Las siguientes escenas muestran el proceso por el cual se fabrica y se acopla una prótesis en un paciente a través de distintas fases que muestran a varios hombres mutilados. Así, la cuarta escena extraída de *Mutilati de guerra* y re-filmada en *Ob! Uomo* muestra en un plano general a un paciente sentado en la esquina de una habitación mientras un operario está trabajando la madera para fabricar el molde de una prótesis; una quinta escena se fija en cómo el trabajador del centro clínico prepara la prótesis definitiva, en la pared hay un esquema de una pierna protésica, de frente y de perfil, dibujado; una sexta nos enseña a otro hombre sentado en la esquina de la misma habitación al que se le comienza a montar una pierna protésica; en la séptima un niño está atornillando una prótesis; y, por último, una octava escena que nos devuelve a la misma habitación para enseñarnos a un tercer hombre al que se le inserta una prótesis en la pierna derecha, quien tras ello se levanta con la ayuda del operario y e intentar ponerse a caminar, no sin dificultades, con sus dos piernas artificiales.

La intervención de Gianikian y Ricci Lucchi en el metraje original es relativamente mínima, dado que en *Mutilati de guerra* esas escenas de las que se reapropian los cineastas están montadas en un orden más o menos similar. El metraje de *Ob! Uomo*, por ejemplo, está más deteriorado (se pueden observar ralladuras en la imagen, motas blancas y otras marcas de la descomposición material que sugieren que Gianikian y Ricci Lucchi hicieron uso de esa película antes de que la Cineteca de Bolonia la restaurara); del mismo modo, se perciben saltos en la imagen, que indican el proceso de reedición al que han sometido los cineastas a cada uno de los fotogramas. Es probable que la reordenación de las escenas se realizara con el propósito de elaborar una narración que subrayara, como se ha apuntado, el proceso de fabricación y acople de una prótesis a un paciente y que pusiera de manifiesto el objetivo de los cineastas de hablar de un cierto hombre que, renacido de las trincheras de la Gran Guerra, es reconstruido por una tecnología que sin embargo

no hace más que resaltar las heridas y los traumas de la guerra. La comparativa sobre cómo están organizadas las imágenes de *Mutilati di guerra* en *Ob! Uomo* funciona en este caso para poner de manifiesto las operaciones de los cineastas en relación a una retórica visual médica de la que se sirven pero bajo la misión de cuestionar un régimen visual más preocupado por la técnica que por el rostro que aparecía delante de la óptica del aparato.

## **4. Conclusiones finales**

Las representaciones del cuerpo humano que surgieron a la luz de la práctica de la disección y del conocimiento anatómico promovieron un cuerpo fragmentado, cortado desde su superficie hacia su interior, despiezado, desmembrado, desollado, ajado según una visión estructural de la fábrica humana cuyo conocimiento profundo sólo era posible haciendo del cuerpo un conjunto de piezas y de órganos. Había que cortar y fragmentar para comenzar a construir el conocimiento que los misterios del cuerpo escondía. “En medicina”, señala Jonathan Sawday, “la anatomía ocurre para que en el lugar de un cuerpo formalmente completo, se pueda crear un nuevo cuerpo de conocimiento y aprendizaje (1996: 2)”. Al respecto de esa función doble de la anatomía, Rafael Mandressi señala que “la anatomía es la disección de las partes, la historia del cuerpo es la descripción de sus partes. [...] «Porque la anatomía no trata del cuerpo entero y continuo, sino dividido en partes y miembros». [...] Partir el cuerpo en partes y pensarlo en términos de ensamblaje de sus segmentos son dos acciones indisolubles (MANDRESSI, 2003: 140-146)”. Hoy la disección nos puede resultar una práctica que encierra en su seno una profunda paradoja, pero la división y la fragmentación del cuerpo como vía por la cual conocer y comprender sus enigmas contribuyó a ver el cuerpo como un conjunto de mecanismos regulados bajo una distribución jerárquica que propulsaba entenderlo como un ente integrado, una fábrica, una estructura sólida como una edificación, sostenida como está por los cimientos óseos. En este sentido, el imaginario promovido por la ciencia del cuerpo ha ido elaborando diferentes visiones del cuerpo humano, del concepto de fábrica a la visión mecanicista de René Descartes (1596-1650) – una imagen del cuerpo en piezas que encajadas consiguen hacer funcionar la máquina osteológica del cuerpo<sup>99</sup> – y a medida que la epistemología sobre éste avanzaba al ritmo de los avances tecnológicos, las miradas y las interpretaciones variaban hasta el punto de que el ojo del científico comenzaría a fijarse ya no sólo en las zonas más ignotas del interior del cuerpo, también en las diversidades morfológicas de su superficie. Y las anatomías morfológicas y fisiológicas también promoverán una visión fragmentada, clasificada y jerarquizada del cuerpo con el objetivo de poder llegar a comprender los signos y

---

<sup>99</sup> La imagen del cuerpo máquina regresaría de la mano de Étienne-Jules Marey: “Marey siempre defendió la teoría del «animal-máquina», siempre que esta máquina no fuera sólo concebida como un simple montaje de poleas, ruedas y cables, sino más bien un verdadero «motor animado», una máquina viva, como la fuente de la actividad (locomoción, voz, etcétera) (DAGOGNET, 1992: 44)”.

síntomas que emitían sus formas externas. Así, no sólo la anatomía se presenta como la ciencia del cuerpo que produce un régimen visual y de conocimiento asociado de manera irreversible a la descomposición del cuerpo; también la suma de estudios fisiognómicos y fisiológicos y aparatos de medición y registro de cuerpos favorecerán imágenes de cuerpos fragmentados y codificarán sistemas, funciones y gestos para también poder componer una organización del cuerpo. Si el saber, según apunta Michel Foucault en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), se obtiene a partir de la observación y el seguimiento de los fenómenos de la naturaleza en virtud del uso de mecanismos utilizados para calificar, medir, clasificar y jerarquizar (elaborar una taxonomía), los regímenes visuales que produzcan las epistemologías que sigan estos procedimientos deberían llevar impresos al menos en su materia más profunda los procesos y las dinámicas por los que fueron producidos. Esa impronta en las formas de la obra de arte (o de la imagen) provocada por las tensiones por las que la imagen se generó es sin duda una idea que recuperamos de la matriz de pensamiento de Aby Warburg y que en los regímenes visuales de las ciencias del cuerpo cobra una dimensión más que pertinente dadas las especificidades de los contextos por los que fueron creadas. Con todo, consideramos que toda imagen, sea del ámbito científico o pertenezca a otra áreas del saber y de las artes, es también el relato de su nacimiento y de su puesta en escena, de su presentación a los ojos del mundo.

Todo relato y discurso para ser inteligibles necesitan una organización retórica y si la narrativa del *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio, tiene “un orden descriptivo que se inicia con las partes constructivas o sostenedoras (huesos, ligamentos y músculos), sigue con unitivas (venas, arterias y nervios) y expone a continuación los órganos contenidos en las cavidades abdominal, torácica y craneal (LÓPEZ PIÑERO, 2003: 14)”, en una retórica que guía el ojo del espectador de afuera a adentro, del exterior al interior, el cine científico retratará a los pacientes neurológicos también a partir de una serie de tomas cuya lógica secuencial parte asimismo de la división entre lo externo y lo interno, lo visible y lo invisible, aquí traducidos en síntomas y síndromes. *La neuropatología*, de Camillo Negro, puede entenderse como una antología cinematográfica de imágenes neurológicas que a través de una serie de retratos que van de lo particular a lo general –tomas en primer plano de ojos, imágenes que captan movimientos de extremidades registrados

de frente y de perfil, grupos de pacientes filmados en grupo para poder realizar una suerte de examen comparativo de los síntomas patológicos- propone una manera de disposición de los cuerpos en la imagen cinematográfica que aparece ligada a la idea de coreografía y a la de espacios performativos.

Las coreografías del cuerpo en espacios de representación constituidos para tal propósito no sólo es un aspecto que atañe a la imagen del cuerpo neurológico. Al hilo de la presencia insistente de la retórica del procedimiento en las películas quirúrgicas del doctor Eugène-Louis Doyen, Thierry Lefebvre no duda en señalar una característica que considera “coreográfica”: “los filmes ofrecían, así, una suerte de visualización del acto quirúrgico en tiempo real. [...] Para Doyen, en efecto, el acto quirúrgico tenía más de expresión artística que de práctica artesanal. [...] El cine, más que otro medio de observación, permitiría juzgar a posteriori la exactitud de los gestos y su celeridad (LEFEBVRE, 1995: 34)”. El carácter performativo era también una característica que aparecía en la imagen del cuerpo anatómico y, tal y como afirma Mandressi, es durante el Renacimiento cuando se produce el cambio de los espacios de representación a los espacios de teatro (MANDRESSI, 2003: 240); y en el caso de la ciencia anatómica, la construcción de teatros anatómicos permanentes sería determinante para impulsar la dimensión performativa y espectacular de la lección anatómica: “la arquitectura marca la incorporación definitiva de las citas de disecciones públicas al calendario de fiestas locales (2003: 240)”. “Materia teatrali, digna spectaculo”, diría Alessandro Benedetti prefigurando con sus palabras lo que iría a convertirse, al menos en parte, el conocimiento del cuerpo humano. En la escena quinta del acto II de *El enfermo imaginario* (1673), la última comedia de Molière (1622-1673), tal y como recuerda Mandressi, el joven doctor Thomas Diafoirus que protagoniza la obra teatral invita a su prometida Angélique a conocer de cerca los misterios del cuerpo humano, algo que al sirviente Toinette le parece de lo más adecuado cuando señala: “Hay quien lleva a sus amantes a ver comedias, pero llevarlas a ver una disección es mucho más elegante”. De este modo, en el teatro constituido para poder ver un cuerpo, “la anatomía se muestra como una ciencia en la que (contrariamente a lo que podríamos esperar) se parece animar el cuerpo y dotarlo de vida, no obstante de manera temporal, de tal modo que éste puede asistir en el interesante espectáculo de su propia división (SAWDAY, 1996: 113)”.

Hemos visto cómo muchas de las sesiones de disección estaban concebidas como lecciones anatómicas públicas que se entrelazaban con una concepción temprana de la idea de espectáculo en una suerte de desdoblamiento de la vida de esas imágenes producidas para ser distribuidas no sólo en el ámbito científico. Investigadores como Giovanna Ferrari (1987) o Rafael Mandressi (2015) han señalado en sendos estudios el carácter performativo y espectacular de estas lecciones anatómicas revelando que muchas se acompañaban de música bajo un protocolo del ritual de la clase estricto que dividía la lección en episodios. También los atlas anatómicos y las hojas volantes anatómicas pronto derivan en artefactos de carácter lúdico o que insisten en sus posibilidades de impresionar al público: desde las Venus anatómicas de Clemente Susini a los libros de anatomías desmontables o pop-up anatómicos como el atlas anatómico de piezas móviles *Anatomie des femmes* (1900), editado por la casa francesa Vigot Frères, o como las gigantes anatomías desplegadas de Alexander Ramsay (*In Nap anatomy of the head*, 1820). Estos artefactos de visualización del cuerpo anatómico despliegan cada una de las partes según un mecanismo móvil que juega con la visibilidad y la invisibilidad del cuerpo, un truco de montaje por el cual se podía ocultar y desvelar el interior del cuerpo humano a conveniencia. En el caso de las estatuas de ceroplástica de Susini y sus continuadores, por citar un caso de cómo de poderosas son esas imágenes de cuerpos femeninos abiertos y desollados hasta lo imposible, el pintor belga Paul Delvaux (1897- 1994) quedó tan impresionado al contemplar una Venus anatómica perteneciente a la colección Spitzner, Bruselas, que tras esa visión comenzó una serie de lienzos con el motivo de la Venus dormida protagonista, entre éstos el conocido cuadro *La Vénus endormie* (1944).

En el caso del cine médico y neurológico, no podíamos dejar de recordar al menos dos episodios que muestran las idas y venidas de la imagen científica entre los ámbitos del saber y del espectáculo. Eugène Louis-Doyen, por ejemplo, se encontró en el centro de la controversia cuando se descubrió que algunas de sus películas quirúrgicas se proyectaban en sesiones más o menos clandestinas en las ferias de atracciones. Uno de los operadores de cámara con quien colaboró en la producción de esos filmes, Ambroise-François Parnaland, creyéndose el propietario legítimo de esas obras, habría distribuido copias en secreto y sin la licencia pertinente. Años después, recuerda Thierry Lefevbre, algunas de sus películas quirúrgicas fueron parodiadas por el maestro del ilusionismo cinematográfico, Georges Méliès (1861-

1938). Otro caso de cómo el cine médico y el cine espectáculo se permearon de manera recíproca lo encontramos en el ejemplo del neurólogo italiano Vincenzo Neri, también continuador del legado *charcotiano* y de la cronofotografía de Marey – trabajó junto al neurólogo Joseph Babinski (1857-1932) en La Pitié, aunque también filmó a pacientes con desórdenes nerviosos en La Salpêtrière- para finalmente establecer su laboratorio en el Instituto Ortopédico Rizzoli, tal y como explican Lorenzo Lorusso, Federico Vanone y Simone Venturini en *L'Archivio e le demandar tracce: La collezione Vincenzo Neri* (2011). Los investigadores señalan que Neri rodaría muchos de sus filmes neurológicos en el estudio en la localidad francesa de Bagnolet del camarógrafo Georges Mendel (1863-1937), operador de cámara y distribuidor que, por cierto, estuvo involucrado en el escandaloso *affaire* Doyen (VANONE, LORUSSO, & VENTURINI, 2016: 57-58). Con estas palabras describe Guido Dagnini en *Vita di un neurologo* el estudio de Mendel: “Neri... encontró un extraño taller cinematográfico, un estudio ambiguo que de manera extraña se parecía a los espacios de Tolouse-Latrec... Intenta imaginarle mientras toma muestras de la poco piadosa humanidad del hospital para llevarlos al taller fotográfico. Es una representación figurativa que se encuentra entre lo fantástico y lo macabro, entre la farsa y la tragedia, más propio de Goya o de Daumier que de Lautrec”<sup>100</sup>.

Por último, nos gustaría atender a la simultaneidad entre los conceptos de lo micro y de lo macro que aparecen tanto en las imágenes producidas en el ámbito de la ciencia anatómica como en el ámbito de las ciencias positivistas. La primera edición de *La Fabrica* se publicó en 1543, fecha en la que también vio la luz, aunque de forma póstuma, el tratado del astrónomo Nicolás Copérnico (1473-1543) sobre el sistema solar, *De revolutionibus orbium coelestium* [*Sobre la revolución de las esferas celestes*], una de las obras más influyentes en la nueva concepción espacial del hombre en el universo. Mientras Vesalio, así pues, sentaba las bases de la futura ciencia de la anatomía humana, Copérnico determinaría la organización espacial alrededor del sol del sistema planetario<sup>101</sup>; dos esferas del conocimiento humano que en el Renacimiento italiano cristalizarían en la imagen vitruviana del hombre inscrito en

---

<sup>100</sup> La cita pertenece a la biografía de Vincenzo Neri escrita por Guido Dagnini *Vita di un neurologo*, publicada en *Bulletino delle scienze mediche. Organo della società medica chirurgica di Bologna* 133: 149-172. Se ha extraído la cita del artículo *Vincenzo Neri and his Legacy in Paris and Bologna*, tal y como ha sido publicada por los autores (VANONE ET AL., 2016: 61).

<sup>101</sup> Aunque ambas obras comparten fecha, es poco probable, dicen los historiadores, que ninguno de ellos conociera la obra del otro

un cuadrado o un círculo, que pasó a ser la expresión favorita de la relación del microcosmos y el macrocosmos. De este modo, en la piel del ser humano podía verse reflejada la grandeza de la obra cósmica: “Los seguidores de Vesalio se guiaban por la creencia de que el cuerpo humano expresaba en miniatura la obra divina de Dios, y que su forma correspondía a la gran forma del macrocosmos. Tales ideas no se desvanecían en una noche para ser reemplazadas por la luz clara del racionalismo cartesiano. Más aún, el mismo William Harvey se apoyaba en un sistema de creencias heredado de Aristóteles, que sostenía que el universo y el cuerpo humano -el mundo interior y el exterior- estaban unidos en un vínculo común de correspondencias. Dentro de este sistema, los atributos que se observaban dentro del cuerpo se habían hecho para replicar las características que se veían en el mundo en general. De este modo Harvey, en el crucial capítulo ocho de *De Motu Cordis*, escribió acerca de la circulación de la sangre por el cuerpo animal: «Debemos llamar a este movimiento circular en los mismos términos en los que Aristóteles decía que el aire y la lluvia imitaban el movimiento circular de los cielos». La frase clave en la declaración de Harvey es imitación. La imitación, un concepto central en la teoría poética del Renacimiento, ordena el cuerpo, el mundo y los cielos en un patrón de réplica en el cual cada uno de los componentes de un sistema encuentra su preciso equivalente analógico en todos los otros componentes. Lo que Michel Foucault denominó como «la finitud de un mundo sostenido de manera firme entre el microcosmos y el macrocosmos» está, de este modo, enraizado en una interacción que se repite infinitamente de metáforas, similitudes y comparaciones (SAWDAY, 1996: 23)”.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault señala: “Esta vieja noción [de semejanza entre lo micro y lo macro] fue reanimada, sin duda, a través de la Edad Media y desde el principio del Renacimiento, por una cierta tradición neoplatónica. Pero acabó por desempeñar un papel fundamental durante el siglo XVI [...] De hecho tiene una o más funciones muy precisas en la configuración epistemológica de esta época. Como categoría del pensamiento aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; garantiza a la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica; afirma en cambio que el orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra. Pero, entendida como configuración general de la naturaleza, pone límites reales y, por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes

que se relacionan. Indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas; que en el otro extremo, existe una criatura privilegiada que reproduce, dentro de sus restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros, de las montañas, de los ríos y de las tormentas; y que, entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas. Por este hecho mismo, la distancia del microcosmos al macrocosmos, a pesar de ser inmensa, no es infinita (FOUCAULT, 1968: 39)”. Pese a no ser infinita, había todo un mundo que descubrir y mientras tuvo lugar esta fase inaugurada con la publicación de *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio en 1543, “el interior del cuerpo comenzó a asumir sus atributos modernos mediante un proceso cartográfico que colonizaba las partes del cuerpo a medida que las descubría: “Eustaquio mapeó la oreja, Falopio los órganos femeninos reproductivos, Realdo Columbus y Fabrizio d’Acquapendente el sistema venoso, y Michael Servetus el tránsito pulmonar de la sangre. Como los exploradores Colombinos, estos tempranos descubridores dejaron marcado sus nombres, como nombres de lugares en un mapa, sobre el terreno que ellos mismos encontraron. [...] Esta congruencia equiparó el esfuerzo científico con los triunfantes descubrimientos de exploradores, cartógrafos, navegantes y colonizadores pioneros. Y en la producción de un nuevo mapa del cuerpo, habría que vislumbrar una nueva figura: la del científico como un aventurero heroico y un descubridor intrépido (SAWDAY, 1996: 23-24)”. En la misión de la ciencia de querer dominar la naturaleza con el conocimiento del mundo, tal y como recuerda Sawday, “el cuerpo se convirtió en sujeto de un nuevo régimen del lenguaje. [...] Primero debía ser colonizado –reproduciendo las etapas de conquista y explotación que tuvieron lugar en el contexto del encuentro Europeo con el Nuevo Mundo (primero fueron exploradores, dejando su marca en el cuerpo bajo la forma de características que mapearon, y nombraron a los habitantes que se encontraron y que observaron)– ; segundo, hicieron suya la retórica de la conquista y de la exploración de tal modo que estas características que habían descubierto y sus gentes se entendían como parte de una economía compleja, un sistema de producción, distribución y consumo- que estaba en perpetuo movimiento. [...] De manera intrínseca a este proyecto fue la constitución del interior del cuerpo como una forma de propiedad. Y como la propiedad, los límites de cuerpo necesitaban ser fijados, sus dimensiones medidas de manera adecuada, sus recursos, cartografiados (1996: 25-26)”. Del mismo modo, encontramos esa mirada expansionista con la irrupción de la visión de

un nuevo mundo que emergería con el auge de los aparatos de reproductibilidad técnica. Camarógrafos como Luca Comerio o Roberto Omegna personificaron como pocos, al menos en la historia del cine italiano, la figura del cineasta explorador que permite que el público pueda asistir al espectáculo de unas fronteras de lo visible en expansión, ya fueran fronteras geográficas como fronteras relativas al conocimiento científico del ser humano. No obstante, la implantación de las imágenes fotográficas y cinematográficas, el uso cada vez más extendido de los aparatos de reproducción mecánica de imágenes en calidad de prótesis ópticas, tuvo así pues una doble dimensión: por una parte, provocó, como señala Comolli, una “fiebre de lo visible” por registrar esos horizontes antes inalcanzables, aunque por la otra, como se ha apuntado, mermó la confianza en las posibilidades y la certeza de los sentidos humanos. Es en ese contexto, sin embargo, en el que tenemos que situar la epopeya de la conquista del cerebro y la diagnosis de los desórdenes nerviosos y mentales; una gesta científica que será propulsada y promovida, en mitad de este cúmulo de transformaciones y experimentos técnicos, por el cinematógrafo, aparato que se ofrece a la ciencias, así pues, “como un instrumento útil y flexible. [...] En paralelo, las ciencias se mostrarán inmediatamente interesadas en incluir de manera activa el cine en sus actividades normales de investigación, formación y divulgación (ALOVISIO & VENTURINI, 2011: 7)”.

Decimos que en el período que clausura el siglo XIX e inaugura el siglo XX todavía encontramos rastros de esa noción de semejanza que Foucault propone como una de las maneras por la cual el hombre sistematizó el conocimiento mundo (especialmente en la época clásica surgida del Renacimiento), pero, en este sentido, cabría preguntarse si es el mismo tipo de semejanza el que se descubre entre Andrés Vesalio y Camillo Negro, entre los regímenes visuales de lo micro o de lo macro de la episteme del Renacimiento y aquellos que pertenecen al período del Positivismo científico. Es probable que durante los primeros compases del siglo XX se viviera una fiebre en el ámbito de las ciencias, que multiplicó miradas e imágenes, pero tal vez esos años supusieron al mismo tiempo los últimos alaridos de un proceso epistémico que, mediado por una tecnología por la que se quería propulsar las posibilidades de los sentidos, se acabará, no obstante registrando un proceso de crisis absoluta. La tecnología mediará en la imagen del cuerpo que registran neurólogos y cirujanos (un cuerpo dislocado, abierto, fragmentado y desbordado)

como también ayudará a construir un dispositivo de visión del mundo sostenido en la ambición colonial y en las prisas de unas sociedades fascinadas por la aparente precisión de la máquina. En el núcleo más profundo de las imágenes científicas médicas creadas por estos nuevos aparatos se esconderá toda una serie de tensiones sobre el rol de éstas a la hora de producir evidencias de teorías y experimentos que, en busca de la ansiada objetividad, dejaron de lado lo que supuestamente nos caracteriza como humanos y al mismo tiempo fueron en busca de esa gestualidad del cuerpo que para Giorgio Agamben quebró justo en el tránsito de lo finisecular a la modernidad técnica. “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo (BENJAMIN, 1973: 353)”, dirá Walter Benjamin en sus reflexiones sobre el cinematógrafo. En la antología *War Neuroses*, de Arthur Hurst, como sucedía también en el episodio *Crisi d'isteria* de *La neuropatología*, de Camillo Negro, somos espectadores de una verdadera puesta en escena, milimetrada, donde el desbordamiento corporal de los pacientes parece buscarse en el desbordamiento de los cuerpos de los actores que protagonizaban las primeras películas de ficción en el cine, aunque lo que sus relatos construyen es la ilusión de realidad en torno a las posibilidades curatorias del dispositivo médico-neurología-cinematógrafo.

En esa línea se ajusta la crítica de Gianikian y Ricci Lucchi cuando se reapropian del archivo de cine médico de principios de siglo XX a la hora de elaborar *Ob! Uomo*. Sus interrogaciones no sólo apuntan a la codificación y representación de esos soldados heridos catalogados como la imagen de la guerra bajo el estigma de la locura y la desfiguración, sino que disparan hacia múltiples escenarios de diferentes temporalidades -el pasado, el presente reflejado en el pasado y tal vez el futuro- así como a otras categorías de lo visible que atañen al mismo corazón de la historia del cine. En el caso, primero, del archivo de cine médico, el pensamiento de Gianikian y Ricci Lucchi parece alinearse con las ideas de la biopolítica de Agamben cuando a través de las extenuantes imágenes de los combatientes mutilados parecen querer señalarnos cómo el dispositivo trata de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, o asegurar los gestos, comportamientos, opiniones o discursos de los seres vivos (VÄLIAHO, 2014: 112)”. Jonathan Larcher señala que esas imágenes podrían interpretarse como imágenes trofeos de los soldados heridos filmados en los centros de rehabilitación, trofeos para el operador de cámara y para

el médico que registran los resultados y los logros de sus intervenciones sobre el cuerpo de esos pacientes (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 188). El cinematógrafo entendido como una tecnología de control, como instrumento de castigo del cuerpo y de poder sobre éste, se ha debatido ampliamente en numerosos foros, por lo que quizá, de la lectura de los cineastas de ese dispositivo y de sus imágenes resulta más relevante subrayar cómo, utilizando una retórica similar a la de las películas médicas pero interviniendo en cada uno de los fotogramas de las secuencias de esos filmes, contradicen el discurso que apunta a la cámara como elemento imprescindible en la cura y la reeducación de esos cuerpos heridos. La tecnología para Gianikian y Ricci Lucchi está muy lejos de ser esa cámara que en el ámbito médico es capaz de producir milagros.

De esta manera, esa desconfianza hacia las imágenes, actitud que proponía otro gran cineasta de la sospecha como Harun Farocki (1944-2014), revela en *Ob! Uomo* cuestiones acerca de cómo ciertos regímenes visuales permanecieron invisibles a ojos del mundo aún con una producción tan prolífica como, en este caso, el cine médico; interrogantes que apuntan a investigar cuáles fueron los procesos por los cuales esas imágenes, en lo que se podría establecer como un triste paralelismo con los soldados heridos, fueron *dejadas atrás*, y que al mismo tiempo denuncian un cierto rol del mismo concepto de archivo, según lo planteado por Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1995), esto es, un lugar y una ley. “Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. [...] ¿Más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? (DERRIDA, 1995: 5)”. Para Derrida, todo archivo es un acto de recordar aunque nunca va a ser un acto capaz de restituir nuestra relación con lo pasado. Para Walter Benjamin, la figura del archivista tomaba la forma de ese trapero de la historia que trata de dar una nueva vida a los desechos de la sociedad moderna. También tomaba la forma del poeta.

Aunque en numerosas ocasiones el estudio de la filosofía de las imágenes de Gianikian y Ricci Lucchi se ha realizado a través de las premisas del pensamiento de Walter Benjamin y en concreto a través de *Libro de los pasajes* - el intento del teórico

de proponer una suerte de conjunto de constelaciones de los desechos y de los objetos obsoletos, documentos residuales, imágenes fugaces, que encierran la potencialidad de construir otra historia del hombre y de la cultura-, resulta importante volver a repetir las filiaciones de los cineastas y el filósofo, en tanto que continuadores del proyecto de los pasajes, esa otra historia del siglo XX que se va construyendo a partir del fragmento (cinematográfico), el material más noble de la creación barroca, diría Benjamin. El filósofo alemán, cuyo pensamiento está repleto de ideas inacabadas y conceptos que son una salida y a la vez una llegada, no pudo concluir la que debería haber sido (y así se considera), la más magna de sus obras. Atravesado por la tragedia de la enajenación mental, tampoco Warburg fue capaz de finalizar ese atlas de la cultura visual de Occidente que vendría a sistematizar, del mismo modo, otra historia del hombre y de la cultura. Dos pensamientos de aspiración cosmológica interrumpidos.

Parece algo inconveniente virar en estas conclusiones hacia el ámbito de la historia y de la memoria en lo que pretende ser una investigación que se enmarque en el estudio de las representaciones del cuerpo a través de ciertos regímenes visuales científicos. Pero el uso de las imágenes del archivo médico por parte de Gianikian y Ricci Lucchi nos señala que la cuestión del cuerpo no puede desvincularse de las capas que la temporalidad marcan y se acumulan de manera indeleble en esas imágenes. Toda imagen, afirmaba Benjamin, es al mismo tiempo un documento de cultura y de barbarie, por lo que las implicaciones de volver a esos cuerpos del pasado son muchas, demasiadas si se tiene en cuenta que en ellas están depositados los fantasmas de las catástrofes y de las masacres junto al sueño del progreso científico y técnico: en *Oh! Uomo*, “queríamos fijar para siempre las trazas de la guerra en el cuerpo del hombre, su destrucción y la ilusión de su reconstrucción: el acero, la madera, la porcelana y la carne sanguinolenta, la violencia del cirujano (GIANIKIAN & RICCI LUCCHI, 2015: 47)”, dicen los cineastas. Si científicos como Lombroso, Charcot, Londe, Marinescu o Negro pretendían crear un conjunto cerrado de gestos y rostros de personas en cuyos cuerpos depositaban a través de la tecnología la marca de la violencia, Gianikian y Ricci Lucchi, por su parte, afirman, que “los gestos son infinitos”. Los cineastas se refieren en concreto a los gestos de la violencia, “de quien la impone y de quien la dirige (2015: 47)”, resituando, en este

sentido, la noción del gesto más allá del repertorio visual asociado al cuerpo humano hacia una verdadera política de las imágenes.

## **5. Bibliografía**

- AA VV. (1979). *Angela Ricci Lucchi - Yervant Gianikian: paesaggi, acquarelli, box, films*. Roma: Galleria Corsini.
- Agamben, G. (2001). “Notas sobre el gesto”. En *Medios sin fin. Notas sobre política* (pp. 47–56). Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, T. (2011). “El cuerpo en los teatros anatómicos”. En A. del Pozo & A. Serrano (Eds.), *La piel en la palestra: Estudios corporales II* (pp. 273–280). Barcelona: Editorial UOC.
- Albéra, F., & Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond film : media epistemology in the modern era*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alovisio, S. (2013). *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento. Con una antologia di testi d'epoca*. Torino: Kaplan.
- Alovisio, S., & Venturini, S. (2011). “Cinema e scienze nel primo Novecento: discorsi, film, sperimentazioni”. *Immagine. Note Di Storia Del Cinema*, 6, 7–10.
- Amstron, D. (1983). *Political Anatomy of the Body: medical knowledge in Britain in the 20th century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Amstron, D. (1994). “Bodies of Knowledge/Knowledge of Bodies”. In C. Jones & R. Porter (Eds.), *Reassessing Foucault : power, medicine and the body* (pp. 17–27). London ; New York: Routledge.
- Anderson, W. (1885). *An outline of the history of art in its relation to medical science*. (St. Thomas Hospital Reports 15, Ed.).
- Angelini, A. (1979). “Il fattore tecnico-scientifico nella nascita del cinema: un confronto tra i testi”. *Bollettino dell'Associazione Italiana Di Cinematografia Scientifica*, dicembre.
- Angelini, A. (1978). “Influenza della rivoluzione industriale sulle origini del cinema”. *Bollettino dell'Associazione Italiana Di Cinematografia Scientifica*, dicembre.
- Anónimo. (1908). “La Salpêtrière et le cinéma”. *Phono-Cinéma Revue*.
- Anónimo. (1908, February 23). “Moving Pictures to the Clinic”. *The New York Times*. New York.
- Aubert, G. (2010). “Neurological illustration: from photography to cinematography”. In *Handbook of Clinical Neurology, Vol. 95 (3rd series) History of Neurology* (pp. 289–302). Amsterdam: North-Holland/Elsevier.
- Audoin-Rouzeau, S., & Becker, A. (2002). *La violenza, la crociata, il lutto : la Grande Guerra e la storia del Novecento*. Torino: Einaudi.

- Aumont, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Ballesteros Massó, R. (2015). *Iconografía de Andrés Vesalio, el nacimiento de una idea*. Universidad Complutense de Madrid.
- Barboi, A. C., Goetz, C. G., & Musetoiu, R. (2004). “The origins of scientific cinematography and early medical applications”. *Neurology*, 62(11), 2082–2086.
- Barcia Goyanes, J. (1994). *El mito de Vesalio*. [Valencia]: Real Academia de Medicina de la Comunidad valenciana Universitat de Valencia.
- Barón Fernández, J. (1970). *Andrés Vesalio, su vida y su obra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Arnaldo de Vilanova.
- Basano, Roberta ; Pesenti Campagnoni, S. (Ed.). (2015). *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano La Grande Guerra*. Torino: Silvana Editoriale.
- Bazin, A. (1950). “Invenzione e mito del cinema”. *Sequenze. Quaderni Di Cinema*, 5–8.
- Bellour, R. (2013). *La hipnosis del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangri-La Textos Aparte.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue.
- Benavente, F. (2008). “Arqueología de la visión: ‘Oh, Uomo’, de Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi”. *Cahiers du cinéma: España*. Caiman Ediciones.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bernardini, A. (2002). *Cinema muto italiano : i film “dal vero” : 1895-1914*. Gemona (Udine): La cineteca del Friuli.
- Bernardini, A. (1991). *Archivio del Cinema Italiano. Volume 1: Il cinema muto 1905-1931*. Roma: Edizioni ANICA.
- Bertelli, L. (2013). “The Production of Evidence: Early Scientific Cinema in Italy”. En *Film-Philosophy Conference 2013: Beyond Film*.
- Bolner, R. (2002). *Rodolfo Bolner Giovanni Pederzoli Francesco Laich / a cura di Gianluigi Fait*. (Rovereto (TN): Museo storico italiano della guerra, Ed.). Trento: Museo storico in Trento.
- Bonah, C. (2009). “Moving pictures and medicine in the first half of the 20th century: some notes on international historical developments and the potential of medical film research”. *Gesnerus*, 66(1):121-46.
- Boon, T. (2011). “Medical Film and Television: An Alternative Path to the Cultures of Biomedicine”. In M. Jackson (Ed.), *The Oxford Handbook of the History of Medicine* (pp. 617–634). Oxford: Oxford University Press.

- Boon, T., & Rotha, P. (2008). *Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television*. London; New York: Wallflower Press.
- Bordes, J. (2003). *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*. Madrid: Cátedra.
- Braun, M. (1992). *Picturing time : the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brenez, N. (2002). “Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental”. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 13(1-2), 49.
- Brockbank, W. (1968). “Old Anatomical Theatres and What Took Place Therein”. *Medical History*, 12(4), 371–384.
- Brown, M. (2013). “Flip, Flap, and Crack: The Conservation and Exhibition of 400+ Years of Flap Anatomies”. *The Book and Paper Group Annual*, 32. Consultado por última vez el 25 de mayo de 2016 <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v32/>>
- Buda, O; Aresene, D., Ceausu, M., Dermengiu, D. (2009). “Georges Marinesco and the Early Research in Neuropathology”. *Neurology*, 72(1), 88–91.
- Callen, A. (2003). “Masculinity and Muscularity: Dr Paul Richer and Modern Manhood”. *Paragraph*, 26(1/2), 17-41.
- Canadelli, E. (2011). “«Scientific peep show»: the human body in contemporary science museums”. *Nuncius / Istituto E Museo Di Storia Della Scienza*, 26(1), 159–84.
- Canguilhem; Denis. (2004). *Le merveilleux scientifique : photographies du monde savant en France, 1844-1918*. Paris: Gallimard.
- Carlino, A. (1999a). *Paper bodies : a catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538-1687*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine..
- Carlino, A. (1999b). *Books of the body : anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carlino, A. (1999c). “Anatomical Fugitive Sheets: Printing, Prints and the Spread of Anatomy in the Sixteenth Century”. *Medical History Supplement*, 19, 46–73
- Carlino, A. (1995). “Knowe Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe”. *Anthropology and Aesthetics*, (27), 52–69.
- Carlino, A. Luppi, A., Ciardi, R. P., Petrioli-Tofani, A. (2010). *L'anatomia tra arte e medicina: lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*. Milano: Silvana Editoriale.
- Cartwright, L. (1995). *Screening the body: Tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Catala, M., & Poirier, J. (2012). “Georges Marinesco (1863-1938): neurologist, neurohistologist and neuropathologist”. *Romanian Journal of Morphology and Embryology = Revue Roumaine de Morphologie et Embryologie*, 53(4), 869–77.
- Censi, R. (2013). *Gianikian e Ricci Lucchi*. Milano: Doppiozero.
- Censi, R. (2010). “Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi. Togliere gli errata dalla storia”. *Cineforum*, 60–71.
- Cernat, M. (1982). *A Concise History of the Romanian Film*. Bucharest. Romania: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Colbacchini, A. (2010). “...pur nell'orgoglio e nella fierazza del dovere compiuto...” *Storia e rappresentazione del corpo mutilato nella Grande Guerra*. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Collado-Vázquez, S., & Carrillo, J. M. (2015). “Cine y neurología: primeras aplicaciones docentes”. *Revista de Neurología*, 60, 229–34.
- Comolli, J.-L. (1980). “Machines of the Visible”. en T. De Lauretis & S. Heath (Eds.), *The Cinematic Apparatus* (pp. 121–142). New York: St. Martin's Press.
- Crocq, M. A., & Crocq, L. (2000). “From shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology”. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 2(1), 47–55.
- Cunningham, A. (2010). *The anatomist anatomis'd: an experimental discipline in Enlightenment Europe*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- Cunningham, A. (1997). *The anatomical renaissance: the resurrection of the anatomical projects of the ancients*. Aldershot, England: Scolar Press.
- Cunningham, A., Hug, T. (1994). *Focus on the frontispiece of the Fabrica of Vesalius, 1543: An exhibition*. Cambridge : Cambridge Wellcome Unit for the History of Medicine
- Chiò, A. (2011). “Camillo Negro e «Neuropatologia»”. *Immagine. Note Di Storia Del Cinema*, 6, 11–15.
- Chiò, A., Gianetto, C., & Dagna, S. (2016). “Professor Camillo Negro's Neuropathological Films”. *Journal of the History of the Neurosciences*, 25(1), 39–50.
- Dagognet, F. (1992). *Etienne-Jules Marey : a passion for the trace*. New York: Zone Books; Distributed by the MIT Press.
- Daston, L. (2015). Epistemic Images. en A. Payne (Ed.), *Vision and its instruments : art, science, and technology in early modern Europe* (pp. 13–35). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

- Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. New York; Cambridge Mass: Zone Books; Distributed by the MIT Press.
- Daston, L., & Galison, P. (1992). "The Image of Objectivity". *Representations*, 0 (40 Special Issue: Seeing Science), 81–128.
- de Ceglia, F. P. (2012). "From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema" (1908-1958). *Public Understanding of Science*, 21(8), 949–967.
- De Rosa, M. (2014). "Frammenti elettrici. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's cinematic embroidery". En G. deCuir Jr (Ed.), *On fragmentation. Alternative Film/ Video Research Forum 2012-2013* (pp. 28–33). Belgrade: Student City Cultural Center.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNRS.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo : historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada : desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of hysteria : Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Doane, M. (2002). *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico : de la representación a la recepción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Elsaesser, T. (2004). "The New Film History as Media Archaeology". *Cinemas: Revue D'études Cinématographiques*, 14(2-3), 75–117.
- Elsaesser, T. (2012). "Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes". En S. Gaudreault, A.; Dulac, N.; Hidalgo (Ed.), *A Companion to Early Cinema*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Fabrizi d'Acquapendente, G. (1600). *Hieronymi Fabricii ab Aquapendente De visione, voce, auditu*. Venetiis: Per Franciscum Bolzettam.
- Faccioli, A. (2015). "Film/Cinema Italy". Consultado por última vez el 25 de mayo de 2016 <[http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema\\_italy](http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_italy)>

- Farassino, A. (2009). "Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)". En C. G. Saba (Ed.), *Nostalgia delle falene: "follia", "cinema", "archivio"* (pp. 99–116). Trieste: Errata Corrige.
- Farassino, A. (1992). "Catalogues and scents". en *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi* (pp. 22–27). Firenze; Torino: Hopefulmonster; Museo nazionale del cinema.
- Farinotti, L. (2009). "Memorie di copertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della Storia". En *Locus Solus (7): Memoria e immagini* (pp. 49–66). Milano: Mondadori.
- Ferrari, G. (1996). *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*. Firenze: L.S. Olschki.
- Ferrari, G. (1987). "Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna". *Past & Present*, 117, 50–106.
- Fiorino, V. (2002). *Matti, indemoniate e vagabondi: dinamiche di internamento manicomiale tra otto e novecento*. Venezia: Marsilio.
- Forno, M. (2010). "Scienziati e mass-media: Lombroso e gli studiosi positivisti nella stampa tra Otto e Novecento". En S. Montaldo (Ed.), *Cesare Lombroso: gli scienziati e la nuova Italia* (pp. 207–232). Bologna: Il mulino.
- Foucault, M. (1980). *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Fumarola, D. (2013). *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo: conversazioni con Abel Ferrara, Adolfo B. Alix jr., Aki Kaurismaki, ... [et al.]: [incontri con cinquanta registi contemporanei]*. Roma: DeriveApprodi.
- Fyfe, A. (2007). *Science in the marketplace: nineteenth-century sites and experiences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Galeno Ibaceta, C. (2012). *Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París: la conciencia del cuerpo en la arquitectura*. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Garson, C. (2004, June). "Le contrechamp, membre fantôme". *Cahiers Du Cinéma (591)*, 27–28.
- Gaycken, O. (2015). *Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science*. Oxford: Oxford University Press.

- Gerdy, P.-N. (1829). *Anatomie des formes extérieures appliquées à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*. (Béchet, Ed.). Paris.
- Ghezzi, E. (2004, May 22). “Kill Bill 2046 (odissea nello spazio)” p. 22. L’Unità: Roma. Consultado por última vez el 30 de mayo de 2016  
<<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/125000/121505.xml?key=Enrico+Ghezzi&first=51&orderby=1&f=fir>>
- Gianetto, C. (2002). *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d’epoca : percorsi tra i materiali d’archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*. Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema.
- Gianetto, C., & Bertenelli, G. (2000). “The Giant Ambrosio, or Italy’s most prolific silent film company”. *Film History*, 12(3), 240–249.
- Gianetto, C., & Dagna, S. (2011). “Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro”. *Immagine. Note Di Storia Del Cinema*, 6, 16–31.
- Gianikian, Y. (1992). “Karagoz - Catalogo 9,5”. En S. Toffetti (Ed.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi* (pp. 81–90). Firenze; Torino: Hopefulmonster; Museo nazionale del cinema.
- Gianikian, Y., & Ricci Lucchi, A. (2015). *Notre caméra analytique: mise en catalogue des images et objets*. Fécamp; [Paris]: Post-éditions; Centre Pompidou.
- Gianikian, Y., & Ricci Lucchi, A. (2009). “Film «perduto»”. En C. G. Saba (Ed.), *Nostalgia delle falene : “follia”, “cinema”, “archivio”* (pp. 202–203). Trieste: Errata Corrige.
- Gianikian, Y., & Ricci Lucchi, A. (2004, May). “Choses trouvées, choses pensées”. *Trafic*, 455–459.
- Gibelli, A. (2002). “Nefaste meraviglie: Grande Guerra e apoteosi della modernità”. En W. Barberis (Ed.), *Storia d’Italia. Annali 18: Guerra e pace* (pp. 549–580). Torino: Giulio Einaudi.
- Gibelli, A. (1998). *La grande guerra degli italiani, 1915-1918*. Milano: Sansoni.
- Gibelli, A. (1991). *L’officina della guerra: la grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gibson, M. (2010). “La criminologia prima e dopo Lombroso”. En S. Montaldo (Ed.), *Cesare Lombroso : gli scienziati e la nuova Italia* (pp. 15–32). Bologna: Il mulino.
- Gilman, S. L. (1982). *Seeing the Insane*. New York: J. Wiley: Brunner/Mazel Publishers.

- Gilles de la Tourette, G. (1885). *Études cliniques et physiologiques sur la marche: la marche dans les maladies du système nerveux étudiée par la méthode des empreintes*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
- Ginn, S. R., & Lorusso, L. (2008). "Brain, Mind, and Body: Interactions with Art in Renaissance Italy". *Journal of the History of the Neurosciences: Basic and Clinical Perspectives*, 17(3), 295–313.
- Guerra, M. (2011). "Documentality of Film". *Cinéma & Cie*, XI(16-17), 49–54.
- Habib; André. (2006). "Les Stases de l'Histoire". Montreal: Hors Champ.  
Consultado por última vez el 3 de marzo de 2016  
<<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article226>>
- Harcourt, G. (1987). "Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture". *Representations, The Culture* (17), 28–61.
- Heath, S. (1977). "Dossier Suture: Notes on Suture". *Screen*, 18(4), 48–76.
- Hillman, D. (1997). *The body in parts: fantasies of corporeality in early modern Europe*. New York: Routledge.
- Hoberman, J. (2005, January 25). "Atrocity Exhibition". New York: Village Voice.  
Consultado por última vez el 27 de mayo de 2016  
<<http://www.villagevoice.com/film/atrocity-exhibition-6405136>>
- Huard, P. (1983). *Andrés Vesalio: iconografía anatómica: Fabrica, Epitome, Tabulae sex*. Barcelona: Temis.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley Calif.: University of California Press.
- Janssen, M. J. (1876). "Présentation du revolver photographique et d'épreuves obtenues avec cet instrument". En Société française de photographie (Ed.), *Bulletin de la Société française de photographie* (pp. 100–108). Paris.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Johannisson, K. (2006). *Los signos: el médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Barcelona: Melusina.
- Johannisson, K. (2003). "La Muerte, el Cuerpo y lo Público". Heterogénesis.  
Consultado por última vez el 10 de febrero de 2016  
<<http://www.heterogenesis.com/H-44/Johannisson.htm>>
- Jones, E. (2011). "War Neuroses and Arthur Hurst: A Pioneering Medical Film about the Treatment of Psychiatric Battle Casualties". *Journal of the History of Medicine.*, 67(3), 345–73.

- Kaes, A. (2009). *Shell shock cinema : Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press.
- Kemp, M. (2005). “«The mark of truth»: looking and learning in some anatomical illustrations from the Renaissance and eighteenth century”. En W. F. Bynum & R. Porter (Eds.), *Medicine and the Five Senses* (pp. 85–121). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kern, S. (1983). *The culture of time and space 1880-1918*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Klestinec, C. (2004). “A History of Anatomy Theaters in Sixteenth-Century Padua”. *Journal of the History of Medicine and Allied Science*, 53(3), 375–412.
- Klestinec, C. (2011). *Theaters of anatomy : students, teachers, and traditions of dissection in Renaissance Venice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- La Vergata, A. (2010). “Lombroso e la degenerazione”. En S. Montaldo (Ed.), *Cesare Lombroso : gli scienziati e la nuova Italia* (pp. 55–94). Bologna: Il mulino.
- Láin Entralgo, P. (1978). *Historia de la medicina*. Barcelona: Salvat.
- Láin Entralgo, P., & López Piñero, J. M. (1963). *Panorama histórico de la ciencia moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Landers, M., & Muñoz, B. (2012). *Anatomy and the Organization of Knowledge, 1500-1850*. London: Pickering & Chatto.
- Lanska, D. J. (2016). “The Dercum-Muybridge Collaboration and the Study of Pathologic Gaits Using Sequential Photography”. *Journal of the History of the Neurosciences*, 25(1), 23–28.
- Lanska, D. J. (2013). “The Dercum-Muybridge collaboration for sequential photography of neurologic disorders”. *Neurology*, 81(17):155.
- Leed, E. (1981). *No man's land : combat & identity in World War I*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Lefebvre, T. (2013). “Les débuts cinématographiques du docteur Doyen”. *La Revue Du Praticien*, 63(5), 734–7.
- Lefebvre, T. (2005). “La séparation de Doodica et Radica”. *La Revue Du Praticien*, 55(19), 2199–201.
- Lefebvre, T. (2004). *La chair et le celluloid: le cinéma chirurgical du docteur Doyen*. Brionne: J. Doyen.
- Lefebvre, T. (2004). *Sur les pas de Marey: science(s) et cinéma*. Paris: L'Harmattan.

- Lefebvre, T. (1995). *Images du réel: la non-fiction en France (1890-1930)*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Leonardo, C. (2005). *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario: ventidue fogli di manoscritti e disegni nella Biblioteca reale Windsor e in altre raccolte presentati in facsimile nell'ordinamento*. Firenze ; Urbino: Cartei & Becagli; Centro studi Leonardo da Vinci e il Rinascimento.
- Levitt, D. (2008). "Notes on Media and Biopolitics: «Notes on Gesture»". En N. Heron, J. Clemens, & A. Murray (Eds.), *The work of Giorgio Agamben: law, literature, life* (pp. 193–211). Edinbough: Edinbrough University Press.
- Levra, U. (1985). *La scienza e la colpa: crimini, criminali, criminologi, un volto dell'Ottocento*. Milano: Electa.
- Lombroso, C. (2000). *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*. (L. Frigessi, Delia; Giacanelli, Ferruccio; Mangoni, Ed.). Torino: Bollati Boringhieri.
- López Piñero, J. M. (2003). "Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX". En Faximil & E. Digitalis (Eds.), *Atlas histórico de la ilustración anatómica*. Valencia. Consultado por última vez el 15 de diciembre de 2015 <<http://faximil.com/ficha.php?Id=7>>
- Lorusso, L., Lucci, B., & Sironi, A. (2011). *Alla ricerca dei segni perduti: l'arte della diagnosi in neurologia*. Roma: Carocci.
- Lorusso, L., Vanone, F., & Simone, V. (2011). "L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri". *Immagine. Note Di Storia Del Cinema*, 6, 32–54.
- Lumley, R. (2011). *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Oxford; New York: Peter Lang, Ed.
- MacDonald, S. (2000). "Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi (on From the Pole to the Equator)". En Mereghetti, P. (Eds). *Cinema anni vita Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milano: Il castoro.
- Maggiolini, A., & Cervi, A. [catalogo a cura di] (Eds.). (2001). *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*. Reggio Emilia: Ufficio Cinema del Comune di Reggio Emilia.
- Mandressi, R. (2015). "Of the Eye and of the Hand: Performance in Early Modern Anatomy". *TDR/The Drama Review*, 59(3), 60–76.
- Mandressi, R. (2003). *Le regard de l'anatomiste: dissections et invention du corps en Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
- Manenti, Carla; Monti, Nicolas; Nicodemi, G. (Ed.). (1979). *Luca Comerio fotografo e cineasta*. Milano: Electa.
- Marey, É.-J. (1895). *Movement*. New York: D. Appleton and Company.

- Marey, É.-J. (1890). *Physiologie du mouvement. Le vol des oiseaux*. Paris: Masson.
- Marey, É.-J. (1885). *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (2ème tirag). Paris: Masson.
- Marey, É.-J. (1873). *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. Paris: G. Baillie.
- Marinescu, G. (1900a). “Un cas d’hémiplégie hystérique guéri par la suggestion hypnotique et étudié à l’aide du cinématographe”. *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*, XIII(176-183).
- Marinescu, G. (1900b). “Les applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l’art”. *Revue Générale Des Sciences Pures et Appliquées*, 11, 117.
- Marinescu, G. (1899). “Les troubles de la marche dans l’hémiplégie organique étudiés à l’aide du cinématographe”. *La Semaine Médicale*, 225–228.
- Marinetti, F. T. (2009). *Come si seducono le donne*. Milano: Excelsior.
- Martinet, A. (1994). *Le cinéma et la science*. (A. Martinet, Ed.). CNRS (Paris).
- Matamoros, C. (2009). “En busca de la imagen justa”. Barcelona: Transit: cine y otros desvíos. Consultado por última vez el 30 de octubre de 2016 <<http://cinentransit.com/a-proposito-de-gianikian-y-ricci-lucchi/>>
- Meneghelli, A. (2014). “Suffering in and after the War”. Consultado por última vez el 10 de mayo de 2016 <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/theme?id=Suffering-in-and-after-the-war>>
- Mereghetti, P. (2000). *Cinema anni vita Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milano : Il castoro.
- Michaud, P.-A. (2004). *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books.
- Montaldo, S. (2010). “La partecipazione degli scienziati alla vita politica”. En S. Montaldo (Ed.), *Cesare Lombroso : gli scienziati e la nuova Italia* (pp. 147–173). Bologna: il Mulino.
- Montaldo, S., & Tappero, P. (2009). *Il Museo di Antropologia criminale “CESARE LOMBROSO”*. Turin: UTET libreria.
- Myers; Charles S. (1915). “Contribution to the Study of Shell Shock”. *The Lancet*, 185(4772), 316–330.
- Nichtenhauser, A. (1953). “The Development of the Short Film in Medicine”. *Journal of Medical Education*, 28(2), 53–61.
- Noys, B. (2004). “Gestural Cinema?: Giorgio Agamben on Film”. *Film Philosophy*, 8 (22).

- Nunn, H. (2005). *Staging anatomies : dissection and spectacle in early Stuart tragedy*. Aldershot Hants England; Burlington VT: Ashgate.
- Panese, F. (2009). “Décrire et convaincre : rhétoriques visuelles de la cinématographie en médecine”. *Gesnerus*, 66, 40–66.
- Panseri, G. (1981). “Il medico: note su un intellettuale scientifico italiano nell’Ottocento”. En *Storia d’Italia. Annali 4: Intellettuali e potere* (p. 1151). Torino: Giulio Einaudi.
- Panzanelli, R. (Ed.). (2008). *Ephemeral bodies : wax sculpture and the human figure*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Cambridge UK; Malden MA: Polity Press.
- Paska, R. (1989). “The Inanimate Incarnate”. En M. Feher, R. Naddaff, & N. Tazi (Eds.), *Fragments for a History of the Human Body, Part 1*. New York; Cambridge Mass.: MIT Press.
- Paternò, C. (2013). “Gianikian e Ricci Lucchi: «Ogni epoca ha il suo fascismo»”. Consultado por última vez el 11 de noviembre de 2015 <<http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/5599/gianikian-e-ricci-lucchi-ogni-epoca-ha-il-suo-fascismo.aspx>>
- Piccino, C. (2015, September 25). “La geografia del ’900 nel diario di una vita”. Roma: *Il Manifesto*. Consultado por última vez el 30 de abril de 2016 <<http://ilmanifesto.info/la-geografia-del-900-nel-diario-di-una-vita/>>
- Pick, A. (2015). “Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi’s «Animali Criminali»”. *Screen*, 56(1), 95–101.
- Pillitteri, P., & Mengacci, D. (2011). *Luca Comerio : milanese. Fotografo, pioniere e padre del cinema italiano*. Milano: Spirali.
- Porter, R. (2003). *Breve historia de la medicina : las personas, la enfermedad y la atención sanitaria*. Madrid: Taurus.
- Porzionato, A., Macchi, V., Stecco, C., Parenti, A., & De Caro, R. (2012). “The anatomical school of Padua”. *Anatomical Record (Hoboken, N.J. : 2007)*, 295(6), 902–16.
- Premuda, L. (1993). *Storia dell’iconografia anatomica*. Saronno: Ciba Edizioni.
- Quigley, C. (2012). *Dissection on display : cadavers, anatomists, and public spectacle*. Jefferson N.C.: McFarland & Co.
- Ramírez, J. (2003). *Edificios-cuerpo : cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Ediciones Siruela.

- Richardson, R. (2009). *Death, dissection and the destitute*. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press.
- Rippa Bonati, M. (n.d.). “Some traditions regarding the old Anatomy Theatre of Padua University”. Consultado por última vez el 24 de mayo de 2016 <<http://www.unipd.it/esterni/visiteweb/english/pagine/teatro.htm>>
- Rippa Bonati, M. (2013). *Il secolo d'oro della scuola medica dello Studium patavinum*. Padova: CLEUP.
- Roasenda, G. (1927). *La neuropatologia e la psichiatria all'Università di Torino nella prima meta del secolo 20: (ricordi personali)/ Giuseppe Roasenda*. Torino: Sori Tip.
- Roberts, K. B., & Tomlinson, J. D. W. (1992). *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustrations*. Oxford; New York: Clarendon Press.
- Rossi, G. (2016). “Hysterical Machines: A Brief History of the Salpêtrière’s Graphic Devices”. En *Bodifications: Mapping the Body in Media Culture*. Gorizia, Italia.
- Saba, C. G. (2009). “CINEMA\_ARCHIVIO. Intorno alla «follia», memoria e immagini dell «irrappresentabile»”. In C. G. Saba (Ed.), *Nostalgia delle falene: “follia”, “cinema”, “archivio”* (pp. 53–97). Trieste: Errata Corrige.
- Sacks, O. (1985). *The Man Who Mistook his Wife for a Hat and Other Clinical Tales*. New York: Summit Books.
- Sánchez Silva, D. (2007). *Andrés Vesalio y Leonardo da Vinci: dos artistas viendo al hombre durante el renacimiento*. Cádiz: Revista Electrónica de PortalesMédicos.com,.
- Sardi, L. (1996). “Luca Comerio, pioniere del cinema milanese”. En R. De Berti (Ed.), *Un secolo de cinema a Milano* (p. 477). Milano: Il Castoro.
- Sawday, J. (1996). *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London; New York: Routledge.
- Sicard, M. (1998). Passage de Vénus. *Études Photographiques, [En ligne]*. Consultado por última vez el 24 de abril de 2016 <<http://etudesphotographiques.revues.org/157>>
- Sicard, M. (1998). *La Fabrique du regard: images de science et appareils de vision (XVe-XXe siècle)*. Paris: O. Jacob.
- Sicard, M., Pujade, R., & Wallach, D. (1995). *A corps et à raison: photographies médicales, 1840-1920*. Paris: Marval: Mission du patrimoine photographique.
- Signorelli, A. (2004). “Oh! Uomo”. *Cineforum*, 38.
- Signorelli, A. (2000). “Scrivere la storia, pensare il cinema”. *Cineforum*, 80–81.

- Stafford, B. (1997). *Body criticism : imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Suny, R. G. (2015). *They Can Live in the Desert but Nowhere Else*. Princeton: Princeton University Press.
- Toffetti, S., & Giuffrida, D. (1992). “A Conversation with Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi”. En *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi* (pp. 8–21). Firenze; Torino: Hopefulmonster; Museo nazionale del cinema.
- Tortajada, M. (2010). “The «Cinematographic Snapshot». Rereading Etienne-Jules Marey”. En F. Albéra & M. Tortajada (Eds.), *Cinema beyond film : media epistemology in the modern era* (pp. 80–96). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tosi, V. (1984). *Il cinema prima di Lumiere*. Torino: ERI.
- Tosi, V. (1979). *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*. (Associazione italiana di cinematografia scientifica e Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Ed.). Bianco e nero.
- Väliaho, P. (2014). “Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body”. En H. Gustafsson & A. Gronstad (Eds.), *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (pp. 103–120). London: Bloomsbury Academics.
- Väliaho, P. (2010). *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Dijck, J. (2005). *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle - London: University of Washington Press.
- Vanone, F., Lorusso, L., & Venturini, S. (2016). Vincenzo Neri and His Legacy in Paris and Bologna. *Journal of the History of the Neurosciences*, 25(1), 51–62.
- Vesalius, A. (1555). *Andreae Vesalii... De humani corporis fabrica libri septem...* Basileae: per Ioannem Oporinum.
- Vesalius, A. (1555) (1985). *Epitome*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia.
- Vitruvio, P. (1995). *Vitruvio : los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- W. Douard, J. (1995). “E.-J. Marey’s visual rhetoric and the graphic decomposition of the body”. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 26(2), 175–204.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Watt-Smith, T. (2014). *On Flinching: Theatricality and Scientific Looking from Darwin to Shell Shock*. New York: Oxford University Press.

- Wilson, L. (1987). "William Harvey's Prelections: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy". *Representations*, (17), 62–95.
- Wootton, D. (1983). *Paolo Sarpi : between Renaissance and Enlightenment*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Zaroso, A. (2016). "Colecciones anatómicas y regímenes de exhibición. Una introducción". *Dynamis*, 36(1), 11–25.
- Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media : toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge Mass.: MIT Press.

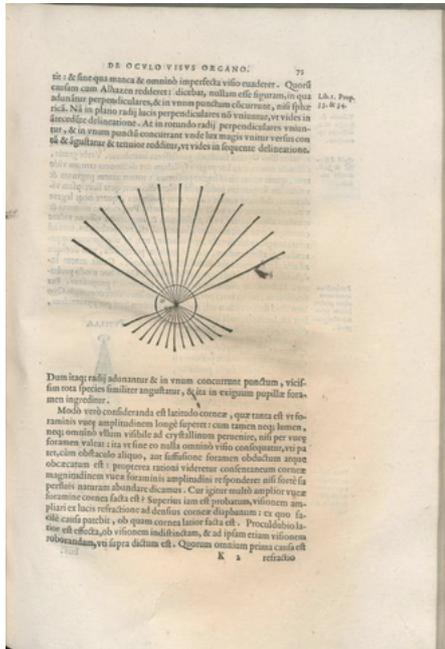


## **6. Filmografia**

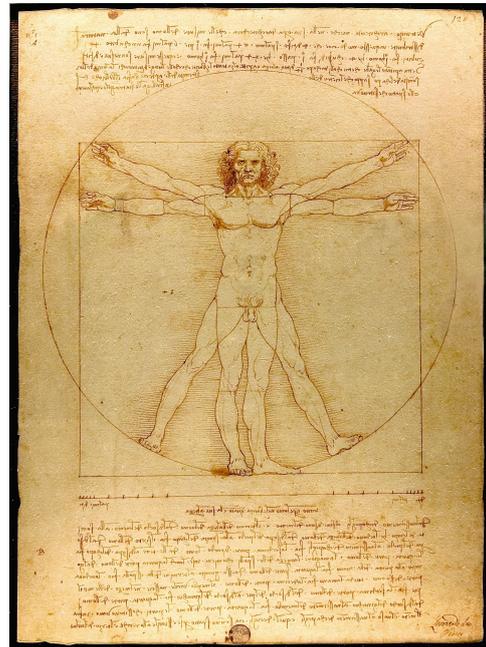
- Animali criminali.* (1994) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Aria.* (1994) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Cesare Lombroso-Sull'odore del garofano.* (1976) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Dal Polo all'Equatore.* (1986) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Film "perduto".* (2008) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Filmele stiintifice medicale ale Prof. Dr. Gheorghe Marinescu* (The Scientific Medical Films of Professor Dr. Gheorghe Marinescu). (1898-1901) Marinescu, G. Rumania.
- Frammenti elettrici n.3- Corpi.* (2002) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Karagoez-Catalogo 9,5.* (1981) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- La neuropatología.* (1908) Negro C., Omegna, R. Italia.
- Mutilati di guerra.* (1918). Fondo Rizzoli. Italia: Cineteca del Comune di Bologna.
- Ob! Uomo.* (2004) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia
- Prigionieri de la guerra.* (1995) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Su tutte ke vette è pace.* (1998) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Trittico del novecento.* (2002-2008) Gianikian, Yervant, Ricci Lucchi, Angela. Italia.
- Un pioniere del cinema scientifico* Roberto Omegna 1876 – 1948 (1974). Tosi, V. Italia: Istituto Luce.
- War Neuroses: Netley Hospital,1917.* (1918). UK : Hurst, A. Seale Hayne Military Hospital.



## 7. Anexos



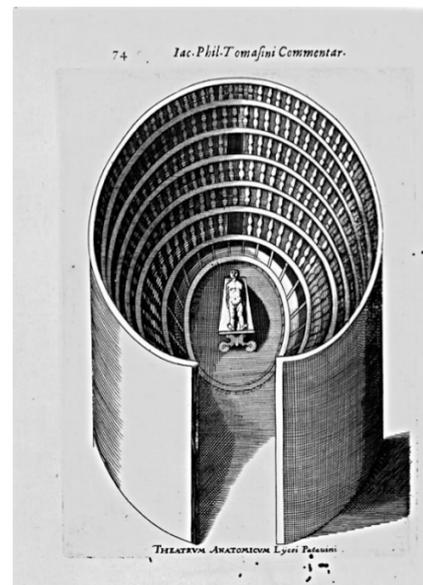
**Fig. 1:** Diagrama del ojo, similar a la forma de un teatro anatómico. En *De visione, voce, auditu* (Fabrizi d'Acquapendente, 1600). (PAG. 68)



**Fig. 2:** El hombre de Vitruvio según el conocido dibujo de Leonardo Da Vinci. (PAG. 75)

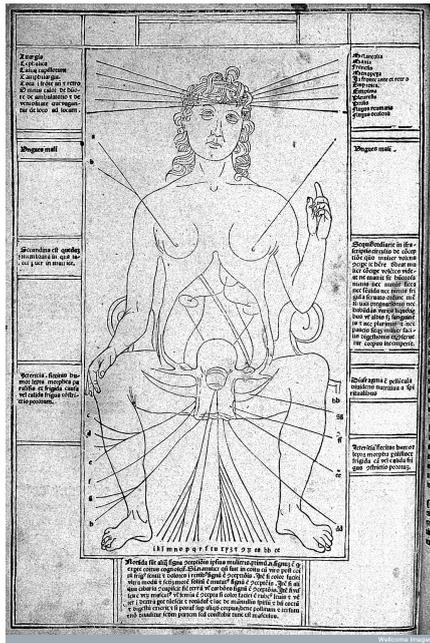


**Fig. 3:** Diorama del teatro anatómico de Padua. (PAG. 66)



**Fig. 4:** Vista del teatro de Padua. En *Gymnasium Patavinum*, de Jacob Tomasini (1654). (PAG. 66)





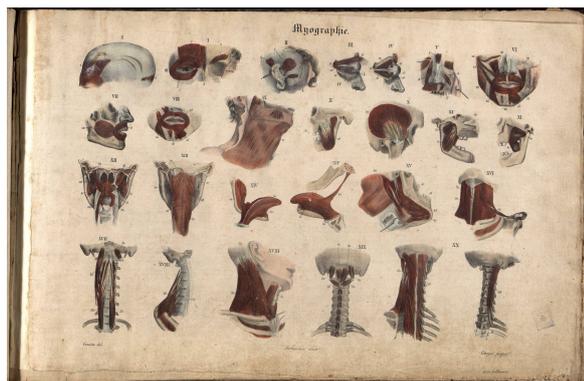
**Fig. 8:** Tempranas representaciones del cuerpo fragmentado. En *Fasciculus medicinae*, de Ketham (1495). (PAG. 87)



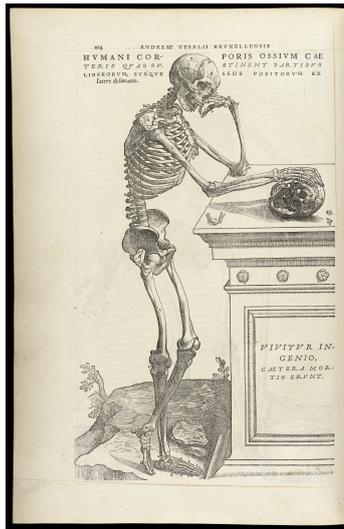
**Fig. 9:** Torso femenino imitando la Venus de Milo incluido en *De humani corporis fabrica libri septem*, de Vesalio. (PAG. 84)



**Fig. 10:** Hombre musculado desollándose incluido en *De Humani corporis fabrica libri septem*. (PAG. 86).



**Fig. 11:** Fragmentación radical del cuerpo en *Anatomie méthodique ou organographie humaine en tableaux synoptiques avec figures* (1829), de Jean-Baptiste Sarlandière. (PAG. 87)



**Fig.12:** Esqueleto pensativo, uno de los *memento mori* más conocidos de la *Fabrica*. (PAG. 82)



**Fig.13:** Esqueleto pensativo en la versión del *Epítome*, de Vesalio (PAG. 89)



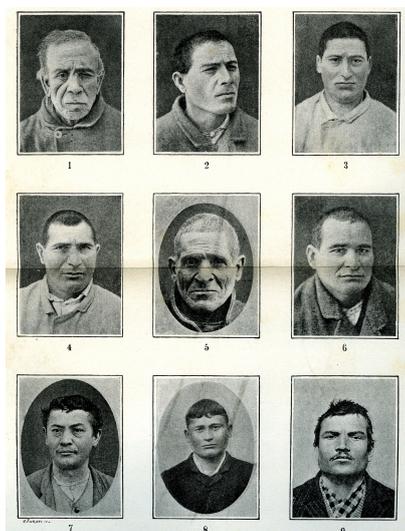
**Fig. 14:** Hoja volante que muestra un cuerpo femenino. En *Anatomie tresvitile pour congnostre les parties interieures de la femme*, de Alain de Matoniere (circa 1560). (PAG. 90)



**Fig. 15:** Litografía de S.G. Tovey según la anatomía móvil original de E.W. Tuson (1828). (PAG. 91)



**Fig. 16:** Fases sucesivas de un salto de pértiga. Cinematografía sobre placa fija. En *La Photographie du Mouvement* (1892), de Étienne-Jules Marey. (PAG. 105)



**Fig. 17:** Imágenes de rostros incluidos en el atlas de *L'uomo delinquente* (1887), de Cesare Lombroso. (PAG. 113)



**Fig. 18:** *Cinq cas de maladie de Friedreich* (1888). Fotografía de Albert Londe para *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. (PAG. 114).



**Fig. 19:** 12 tomas cronofotográficas de un atleta desnudo descendiendo una escalera: vista delantera. Albert Londe (circa 1887). (PAG. 115)



**Fig. 20:** 12 tomas cronofotográficas de un hombre: vista delantera, marcha patológica. Albert Londe (circa 1887). (PAG. 115)



**Fig. 21:** Fotograma de uno de los filmes neurológicos del Prof. Dr. Gheorghe Marinescu (1898-1901). (PAG. 118)



**Fig. 22:** Fotograma de uno de los primeros films quirúrgicos del Dr. Eugène-Louis Doyen. (PAG. 116)



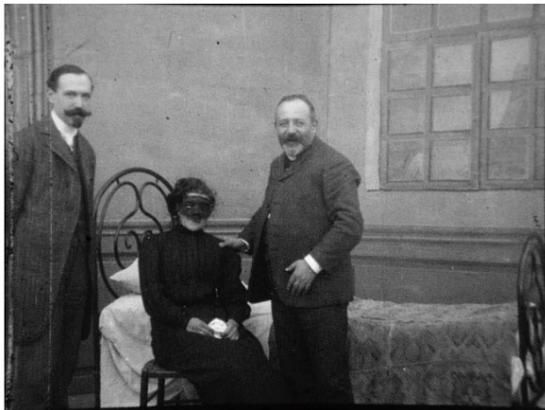
**Fig. 23:** *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro. Nistagmo 1. (PAG. 48)



**Fig. 24:** *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro. Nistagmo 2 (PAG. 48)



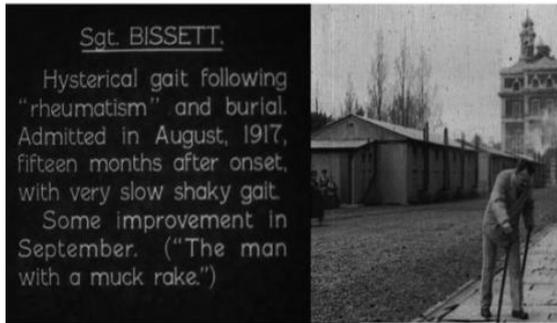
**Fig. 25:** *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro. Crisis de histeria 1. (PAG. 49)



**Fig. 26:** *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro. Crisis de histeria 2. (PAG. 49)



**Fig. 27:** *La neuropatología* (1908), de Camillo Negro. Crisis de histeria 3. (PAG. 49)



**Fig. 28:** *War Neuroses* (1918), de Arthur Hurst. (PAG. 133)



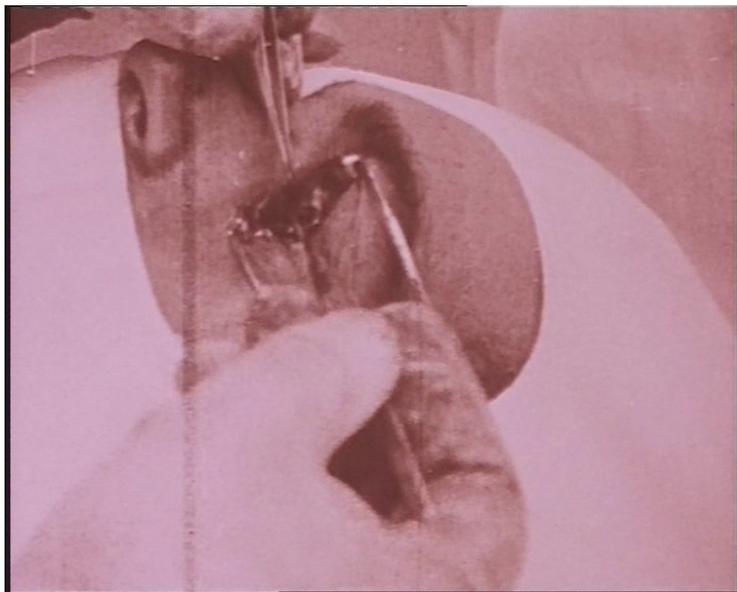
**Fig. 29:** La neuropatología en tiempos de guerra. Neurosis de guerra 1. (PAG. 135)



**Fig. 30:** La neuropatología en tiempos de guerra. Neurosis de guerra 2. (PAG. 135)



**Fig. 31:** *Oh! Uomo*, de YG y ARL. Neurosis de guerra. (PAG. 169)



**Fig. 32:** *Oh! Uomo*. Operación oftalmológica, ubicada en mitad de la película. (PAG. 171)



**Fig. 33:** *Ob! Uomo*. Hombres protésicos reeducados para ser reinsertados en entornos laborales. (PAG. 175)



**Fig. 34:** *Ob! Uomo*. Reconstrucción de la pierna de un soldado por parte de los expertos en prótesis reconstructiva. (PAG. 177)



