

El bisturí y el pincel: Explosión y cultura del cuerpo pandémico.¹

Massimo Leone²

Enviado: 05/01/2022 / Aceptado: 14/02/2022

Abstract: The article adopts the framework of Lotman's last cultural semiotics in order to rethink a thorny contemporary issue, that is, the diffused antagonism against science, medicine, and vaccinations during the ongoing COVID-19 pandemics. The article interprets this irrational animadversion as the outcome of a dialectics that stems at least from the origin of modernity, and precisely from the opposition between a semiotic ideology of stillness, regularity, and order, underpinning the genesis of modern science, and an opposed semiotic ideology of motion, irregularity, and chaos, characterizing most of the modern aesthetics of idealism and singularity. After exploring this opposition through a crucial cultural text situated at the beginning of the tension between these two different approaches to meaning and life, the article concludes that modern sciences and medicine should continue searching for regularities in the world and in the body, for the sake of improving the human quality of life, but should also learn from the cultural semiotics of aesthetic ideologies: in times of epistemic incertitude and turmoil, old myths extolling the singularity of the body tend to resurface, jeopardizing the credibility of medicine.

Palabras-clave: cuerpo; ideologías semióticas; modernidad; medicina; pandemia

[en] The Scalpel and the Brush: Explosion and Culture of the Pandemic Body.

Resumen: El artículo adopta el marco de la semiótica cultural del último Lotman para replantear una espinosa cuestión contemporánea, a saber, el difuso antagonismo contra la ciencia, la medicina y las vacunas durante la actual pandemia de COVID-19. El artículo interpreta esta animadversión irracional como el resultado de una dialéctica que proviene al menos del origen de la modernidad, y precisamente de la oposición entre una ideología semiótica de quietud, regularidad y orden, que sustenta la génesis de la ciencia moderna, y una ideología semiótica opuesta de movimiento, irregularidad y caos, que caracteriza la mayor parte de la estética moderna del idealismo y de la singularidad. Tras explorar esta oposición a través de un texto cultural crucial situado en el inicio de la tensión entre estas dos actitudes diferentes hacia el sentido y la vida, el artículo concluye que las ciencias y la medicina modernas deben seguir buscando regularidades en el mundo y en el cuerpo, en aras de mejorar la calidad de la vida humana, pero también deben aprender de la semiótica cultural de las ideologías estéticas: en tiempos de incertidumbre y agitación epistémica, los viejos mitos que ensalzan la singularidad del cuerpo tienden a resurgir, poniendo en peligro la credibilidad de la medicina.

Keywords: Body; Semiotic Ideologies; Modernity; Medicine; Pandemics

Sumario: 1. Introducción: La explosión pandémica. 2. Estasis y movimiento. 3. Universalidad y singularidad. 4. Tipo e individuo. 5. Conclusiones: el cuerpo pandémico. Bibliografía.

¹ Una primera versión de este texto ha sido presentada en ocasión del Congreso Internacional de Filosofía, "Pensar el Presente", organizado por el Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, el 18 de mayo de 2021; agradezco mucho la Directora del Instituto y Presidenta del Congreso, Profesora Mirtha Rodríguez, por la invitación.

² Universidad de Turín, Universidad de Shanghai, Universidad de Cambridge (CRASSH), Fundación "Bruno Kessler".

Email: massimo.leone@unito.it

Cómo citar: Leone, M. (2022), El bisturí y el pincel: Explosión y cultura del cuerpo pandémico, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 27, 97-112.

And lastly, what substance there is in that Auspiciall principle, and fundamentall doctrine of Ariolation that the left hand is ominous, and that good things do passe sinistrously upon us, because the left hand of man respected the right hand of the Gods, which handed their favours unto us.

(Sir Thomas Browne. 1646—72. *Pseudodoxia Epidemica*; V: “Of the right and left Hand”; in Robin Robbins (dir.), *Sir Thomas Browne’s Pseudodoxia Epidemica*, Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1981)

1. Introducción: La explosión pandémica.

El último libro de Lotman, *Cultura y explosión*, publicado en España con un prólogo del colega y amigo Jorge Lozano, vierte esencialmente sobre la posibilidad de observar, estudiar e interpretar la cultura (como mecanismo antrópico de producción colectiva de sentido) y las culturas (como resultados locales y parciales de este mecanismo) en el marco de una semiótica que no se enfoque más en los signos, ni en los códigos, ni se conforme con una cartografía estática de la semiosfera y de sus fronteras, sino que ambicione describir las tensiones que producen cambio cultural, concentrándose en particular en sus momentos explosivos: “las cuestiones fundamentales de todo sistema semiótico son, en primer lugar, la relación del sistema con el extrasistema, con el mundo que se extiende más allá de sus límites y, en segundo lugar, la relación entre estática y dinámica” (Lotman, 1999: 11). No cabe duda de que la pandemia de COVID-19 constituye un momento explosivo en el que han madurado tensiones culturales que existen y obran en las semiosferas planetarias desde un tiempo muy largo, y que sin embargo han detonado y producido textos nuevos —dispuestos en complejas jerarquías significantes— en una temporada muy corta, en unos meses en los que todo ha parecido mudar repentinamente. Para comprender lo que acontece al cuerpo durante la pandemia —un cuerpo concebido como matriz de sentido, como ganglio social donde se enfrentan, a lo largo de una frontera volátil y siempre productora de nuevos recorridos de significación, lo biológico y lo cultural, lo individual y lo social, lo interior y lo exterior— es necesario proceder según la trayectoria metodológica indicada por Lotman y descrita por Lozano no solamente en su prólogo a *Cultura y explosión*, sino también a lo largo de toda una carrera académica esencialmente dedicada a la reconstitución semiótica del trabajo histórico (omissis) (Leone, 2017). El Lotman de *Cultura y explosión* —Lozano lo había entendido perfectamente gracias a su trabajo de semiólogo del discurso histórico—, es un Lotman que busca formular un metalenguaje para describir la dialéctica paradójica de una semiosfera que cambia continuamente y que sin embargo continuamente se estructura, que se desmorona bajo el impulso de eventos culturalmente explosivos y que enseguida se articula en producciones textuales que siempre intentan, y frecuentemente logran, transformar lo casual en causal, el accidente en memoria, y lo imprevisto en escritura. El artículo que sigue intenta adoptar este marco —él de Lotman, tan elegantemente prologado por Lozano— con el

fin de proveer una interpretación de largo plazo semiótico del instante explosivo que el cuerpo pandémico representa y vive, indicando que sus rasgos son en realidad un efecto imprevisto, pero no imprevisible, de tensiones acumuladas durante siglos en las semiosferas de la modernidad.

2. Estasis y movimiento.

Todos los seres humanos perciben subjetivamente el cambio. La percepción de una condición de permanencia incluso es una excepción en la existencia cognitiva humana. Ya en la propiocepción del cuerpo, uno se da cuenta de que la mutación es continua y la estabilidad infrecuente. Como estudiosos y estudiosas, a menudo intentamos que nuestros cuerpos permanezcan inmutables delante de un escritorio mientras que nuestras mentes elaboran el pensamiento y nuestras manos teclean su verbalización. Pero pesados esfuerzos son necesarios para mantener esta concentración, y no distraerse con el sobrevenir del hambre, de la sed, del sueño, del cosquilleo de la nariz, del picor de la pierna, de los muslos que empiezan a doler a causa de su estasis prolongada. Muchos héroes de la literatura y de la filosofía incluso fueron maestros y mártires de la inmovilidad del cuerpo: Santo Tomás de Aquino, que los compañeros de estudios apodaban “el buey mudo”, no solamente por su tamaño sino también por su capacidad de inmovilizarse durante horas en la meditación teológica; Gustave Flaubert, que permanecía sentado días enteros en busca de la frase perfecta, y por eso se volvía objeto de odio por antonomasia de la estética dinámica de Nietzsche; filósofos sistemáticos de varias épocas, desde Kant hasta el japonés Kitarō Nishida, cuya existencia era tan estática y regulada que el primero detestaba el sudor como signo de un movimiento corpóreo excesivo y el segundo limitaba sus desplazamientos cotidianos a un recorrido tan rutinario que, en Kioto, acabó con el apodo de “ruta de los filósofos”. En muchas tradiciones religiosas, es exactamente a través de una inmovilidad extraordinaria y torturadora que se puede imponer el silencio al cuerpo, liberar el alma de su prisión, y fundirse místicamente con la trascendencia; este era el desafío de los estilistas y de los dendritas, que enfatizaban el martirio estático de sus cuerpos al ponerse durante días encima, respectivamente, de las columnas y de los arboles (Leone, 2004). Igualmente, la tolerancia de la inmovilidad prolongada es esencial en la filosofía del yoga, así como en muchas culturas espirituales del Asia, hasta llegar al extremo de los santos jainistas que se dejan devorar por los bichos sin mover un muslo (Leone, 2013). Elias Canetti, en la novela *Auto da fé* (1935) describe con excelente auto-ironía el prejuicio del hombre de letras contra el movimiento del cuerpo: el sinólogo Peter Kien mortifica sus deseos de sueño recordando cómo los antiguos sabios chinos durante los estudios se volcaban encima agua helada para alejar el cansancio.

En la novela, la ruptura de este severo régimen de falta de movimiento corpóreo se debe a la llegada de una sirvienta cuyo cuerpo procaz provoca el deseo del estudioso, lo empuja a casarse, y destruye para siempre su vida de silencio e inmovilidad. La personificación femenina de la fuerza que obliga al sabio al movimiento y lo distrae de su concentración sufre de un prejuicio de género, pero parece en línea con una axiología que caracteriza muchas culturas, en las que la resistencia al cambio corpóreo, atributo esencialmente masculino, se opone a la subversión femenina de los equilibrios físicos y mentales.

Esta oposición, sin embargo, no concierne solamente a la axiología de género sino a dos visiones alternativas acerca del cuerpo, del espíritu, y del movimiento. En las religiones, hay estrategias alternativas para atañer la trascendencia, las cuales estriban no en la inmovilidad absoluta sino en el movimiento desenfrenado y continuo, por ejemplo, en las piruetas místicas de los derviches, en los bailes frenéticos de las cofradías sufíes del sur del Irán, o en las músicas de las de Marruecos y Senegal. Como se ha recordado antes, en filosofía no todos los pensadores han sido partidarios de la inmovilidad, y no solamente los que, como Heráclito, concibieron el ser como sometido a un flujo perpetuo — una filosofía del “panta rei” en oposición a la que Platón desarrolló en su filosofía de las formas ideales — sino también los que identificaron el pensamiento con la acción corpórea hasta violenta. Nietzsche detestaba tanto al escritor sentado Flaubert como al pensador sentado Pascal; para este, todos los problemas empezaban al no quedarse en su propia habitación; para Nietzsche, al revés, como se lee en el aforismo 34 de *El ocaso de los ídolos*, “Nur die ergangenen Gedanken haben Wert”, solamente los pensamientos ganados al andar tienen valor. Análogamente, la historia de la literatura está repleta de escritores que, al contrario que Flaubert, exaltaban la relación entre escritura y acción, y que incluso, como Victor Hugo o Ernest Hemingway, no escribían sentados sino en pie delante de un alto escritorio o de una máquina de escribir puesta encima de una nevera.

Esta tensión axiológica entre ideologías de la inmovilidad e ideologías del movimiento no es totalmente caótica sino que se organiza según unos patrones estructurales y temáticos. Uno de estos patrones es, sin duda, cronológico: es, sobre todo, con la época moderna, y aun más con el origen de la post-modernidad en el siglo XX, que en la filosofía y en las artes se enfatiza de manera creciente el valor del cambio, del desequilibrio, hasta del caos como condición necesaria para desarrollar plenamente el espíritu. En el citado aforismo 34, Nietzsche invitaba a sus lectores a un pensamiento danzante: “Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten”; “se puede bailar con los pies, con los conceptos, con las palabras”. Lo mismo dígame de la literatura: es probablemente con el descubrimiento y la invención al principio de la modernidad de un sujeto a la vez central y frágil que el cambio corpóreo se manifiesta como expresión necesaria de un espíritu igualmente mudable, y no solamente en el estereotipo misógino de la volubilidad femenina, sino consubstancialmente en todos los seres humanos. Los autores a caballo entre el equilibrio del Renacimiento y la revolución copernicana de la edad moderna se dan cuenta del carácter trágico del fracaso de la inmovilidad; se trata de uno de los temas centrales en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, por ejemplo, y es el asunto filosófico fundamental en la filosofía moderna de Montaigne; como escribía el gran pensador francés en los *Ensayos*:

Les autres forment l’homme : je le récite ; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j’avaoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu’il n’est. Meshuy, c’est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu’ils se changent et diversifient. (Montaigne 2004, II: 351)

Los trazos de la pintura que retratan al hombre mudan y se diversifican, como si Montaigne hubiera ideado una especie de cinematógrafo *ante litteram* cual instrumento indispensable para fijar una humanidad de perenne mutabilidad.

En segundo lugar, los patrones de esta axiología incluyen también una oposición entre seguridad y riesgo; el cuerpo inmóvil se sustrae al caos del mundo, pero, sobre

todo a partir del siglo XX, la inmersión corpórea en este caos se considera más y más imprescindible para desencadenar la creatividad. Quizás la manifestación más perturbadora de esta revancha post-moderna del cuerpo sea en el teatro, y sobre todo en Artaud, quien, en varios de sus escritos, pero sobre todo en *El teatro y su doble* (1938), exhorta a una liberación del cuerpo teatral de la letra del texto, a una emancipación del movimiento de la fijación y de la fijeza del lenguaje. No es una pura casualidad que, en el siglo XX, los dos héroes del cuerpo libre de la prisión del estereotipo, Nietzsche en filosofía y Artaud en el teatro, hayan compartido también el precio de esta liberación con la deriva estética y existencial de su insensatez.

La tensión axiológica entre cuerpo inmóvil y cuerpo en movimiento también se estructura en relación al lenguaje: es este, de hecho, el dispositivo esencial a través del cual los individuos, enredados en unas culturas, procuran atribuir una forma fija al flujo constante de su existencia biológica. Si ya Montaigne había intuido la dificultad de retratar al espíritu humano en su dimensión fluida, en relación a la mutabilidad del cuerpo y de su entorno, esta paradoja explota en el siglo de la post-modernidad, como subrayan, con perspectivas comparables, los grandes sacerdotes de esta axiología en la segunda mitad del siglo XX: por un lado, Roland Barthes en el *Placer del texto* (1973) escribía con su consueta elegancia:

[...] nous ne sommes pas assez subtils pour apercevoir l'écoulement probablement absolu du devenir ; le permanent n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résumant et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe sous cette forme. L'arbre est à chaque instant une chose neuve ; nous affirmons la forme parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu. (Barthes 1973, II: 1525)

No somos capaces de percibir el flujo probablemente absoluto del devenir; tenemos que fijarlo en formas semióticas y, en primer lugar, en la lengua (Leone, 2021). La lengua ofrece al cuerpo un simulacro de estabilidad. Resucitar la fuerza del cuerpo a partir del estereotipo necesita, entonces, un movimiento logoclástico, cuya filosofía en la post-modernidad nadie ha elaborado de manera más profundizada que Derrida. Comentando justamente el texto de *El teatro y su doble* de Artaud, Derrida proponía que:

La première urgence d'un théâtre in-organique, c'est l'émancipation à l'égard du texte. Bien qu'on n'en trouve le rigoureux système que dans le *Théâtre et son Double*, la protestation contre la lettre avait été depuis toujours le premier souci d'Artaud. Protestation contre la lettre morte qui s'absente loin du souffle et de la chair. Artaud avait d'abord rêvé d'une graphie qui ne partît point à la dérive, d'une inscription non séparée: incarnation de la lettre et tatouage sanglant. (Derrida 1967: 281)

3. Universalidad y singularidad.

La primera urgencia de un teatro in-orgánico es la emancipación del texto. Mucha de la filosofía de Derrida se desenvuelve alrededor de esta necesidad de liberar el

libre fluir del sentido de la prisión del logocentrismo. En el siglo XX, sin embargo, este combate no es solamente filosófico sino también artístico, y concierne tanto el teatro de Artaud como los esfuerzos de aquellos artistas que, en el dramático pasaje de la pintura a la fotografía, y de la fotografía al cine, se dan cuenta que las imágenes también pueden ser una prisión que frustra el flujo incesante del cuerpo y del mundo. Como ha subrayado el semiólogo italiano Ruggero Pierantoni en el ensayo *Forma fluens* (1999) —sobre la representación del movimiento en la ciencia, en la técnica, y en el arte— toda la historia occidental de la representación se puede reinterpretar como un gigantesco esfuerzo para resolver el problema de cómo capturar con dispositivos imperfectos —la pintura o la escultura— el flujo imparable de las formas. Los relatos griegos y latinos sobre los pintores míticos del arte clásico a menudo evocan la lucha titánica de estos artistas contra los límites de sus medios.

El libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo relata un episodio en la vida del pintor Protógenes, uno de los más grandes, pero también uno de los más perfeccionistas de la tradición artística occidental. Al pintar lo que se considera su obra más acabada, una imagen de Ialiso, rey de la isla de Rodas, el artista quedó perfectamente satisfecho con todos los aspectos de la pintura, a excepción de un solo elemento, es decir, la espuma en el hocico de un perro representado en ella, hocico que había sido pintado demasiado perfectamente para parecer natural. Tenía pinta de artificial. Desesperado por pintar otra y otra vez el mismo detalle sin éxito, Protógenes finalmente arrojó una esponja a la pintura y la mancha irregular que produjo el gesto dejó una espuma perfectamente espontánea pintada sobre la representación del hocico del perro. El gesto irracional resultó tan efectivo que se convirtió en una técnica convencional para la producción de imágenes aleatorias. Más tarde, como lo señala Plinio, Nealces utilizó el mismo recurso para pintar espuma en la boca de un caballo.

El episodio, que debe categorizarse como una de las innumerables ‘leyendas de los artistas’ (Kris y Kurz 1979), sin embargo, revela un factor clave de la estética occidental, que caracteriza su concepción de las artes por lo menos desde los griegos. Por un lado, la anécdota sugiere que la creatividad humana encuentra límites intrínsecos en la imitación de la naturaleza: ciertos aspectos de ella, como la espuma en el hocico de un perro, son tan infinitamente complejos que parecen caóticos; cualquier procedimiento de representación intencional y racional tiende a reducir esa complejidad a un simulacro simplificado de la misma, reemplazando así la idea y la imagen del caos con las de orden. Esa es la razón por la cual la única forma en que los artistas puedan representar el caos de la naturaleza es dejar que ese caos se represente a sí mismo. Los artistas pueden imitar el *ludus naturae*, el capricho de la naturaleza, invitando a la naturaleza a jugar en su propia representación (Leone 2016).

Las ‘imágenes aleatorias’ resultan de una ideología ontológica que tiende constantemente a destacar dos dimensiones separadas en la realidad: por una parte, la manifestación; por otra, una agencia que trabaja misteriosamente en otra dimensión, pero produce efectos en la manifestada. En la historia mítica del arte occidental, los artistas se enfrentan con la dificultad de representar lo caótico, lo aleatorio, lo imperfecto, y técnicamente desarrollan técnicas y estrategias para fijar en la obra una realidad *in fieri*, con sus características de movimiento y singularidad.

No han sobrevivido pinturas de Protógenes. Por lo tanto, es imposible saber cómo podría haber sido la espuma en la boca del perro de Ialiso. Podría decirse que el pintor griego anhelaba un efecto visual y artístico bastante similar al que la estética japonesa denomina *wabi sabi*. Para que la representación pictórica de la espuma

pareciera auténtica, no debía poseer las características de finitud, perfección y completitud que Protógenes alcanzaba tan hábilmente en sus obras. Para representar a la perfección la complejidad infinita e insondable de la naturaleza, había que dejar una cierta imperfección en la pintura. Una representación perfecta de la naturaleza debería haber contenido imperfección, pero las habilidades pictóricas de la meticulosidad de Protógenes no pudieron producirla. El gesto aleatorio de arrojar una esponja al cuadro encontró una solución natural a la debacle artística, a través de la intervención de la *natura ludens*, de la naturaleza lúdica.

El efecto visual *wabi sabi* producido por la esponja de Protógenes debe haber sido bastante similar a los infinitos patrones de formas, colores y texturas que caracterizan a la cerámica raku japonesa. La producción de cerámica raku también, de hecho, se deriva de una interacción irreduciblemente compleja entre la iniciativa del alfarero y la naturaleza, representada por uno de sus elementos más incontrolables, es decir, el fuego. Fue precisamente esta interacción la que fascinó a los alfareros occidentales cuando los hornos japoneses de *anagama* se introdujeron por primera vez en Europa.

Eso sucedió por caminos laberínticos. Uno de los autores occidentales que más popularizó la estética japonesa en Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX, y en particular después de que se pusiera muy de moda en la Exposición Universal de París de 1900, fue Lafcadio Hearn, también conocido como Koizumi Yakumo.³ Autor internacional nacido en Léucade, una en las islas griegas, de padre irlandés y de madre griega, en 1890 Hearn se fue a Japón como corresponsal de un periódico, se convirtió en maestro en Matsue y se casó con Koizumi Setsu, la hija de una familia samurái local. Comenzó entonces a publicar una serie de libros que popularizaron, pero también caricaturizaron el Japón para el público occidental.

Fue precisamente a través de la lectura de los libros de Hearn que Bernard Leach, actualmente considerado como el padre de la cerámica de estudio británica, se interesó por Japón, viajó al país y, después de asistir a un festival de cerámica raku alrededor de 1911, emprendió el estudio de este arte con Urano Shigekichi,⁴ conocido como Kenzan 6^o en la tradición del alfarero de Kioto Ogata Kenzan.⁵ En 1920, Leach regresó a Cornualles, Gran Bretaña, junto con el influyente alfarero japonés Shōji Hamada,⁶ una figura importante en el movimiento de arte popular *mingei*, y juntos fundaron el laboratorio de cerámica Leach en St Ives. En 1922, el alfarero japonés Tsuronosuke Matsubayashi, miembro de una dinastía de alfareros que controlaban la cerámica Asahi desde el siglo XVI, fue contratado para construir el primer horno *anagama* en Europa.

A diferencia de los hornos de cerámica occidentales modernos, los hornos *anagama* se alimentan con leña, lo que produce no solamente el calor necesario para fabricar la cerámica, sino también las cenizas volantes y las sales volátiles. El esmalte natural de ceniza que es distintivo de la estética de la cerámica raku es el resultado de la interacción impredeciblemente compleja entre la llama, la ceniza y los minerales del cuerpo de arcilla en los hornos de *anagama*. Dado que este cuerpo recibirá un esmalte diferente dependiendo de su posición en el horno y en relación con otros cuerpos

³ Léucade, Estados Unidos de las Islas Jónicas, 27 de junio de 1850 - Tokio, Japón, 26 de septiembre de 1904.

⁴ 1881-1923.

⁵ Kyoto, 1663-1743.

⁶ Tokio, 9 de diciembre de 1894 - Mashiko, 5 de enero de 1978.

de arcilla, cargar el *anagama* es una de las tareas más difíciles en la cerámica *raku*. Su estética *wabi sabi* se deriva precisamente de las variables infinitas del encuentro entre la elección humana y la agencia incontrolable de los elementos naturales.

Fue exactamente este encuentro lo que salvó de la desesperación al pintor griego Protógenes, confrontado con los límites de su perfeccionismo. La interacción incontrolable entre la estructura porosa de la esponja, los colores, y la superficie pintada, generó un patrón visual que, como el esmalte de la cerámica *raku*, pudo imitar a la naturaleza invitando a su agencia caprichosa a participar en la realización de la pintura.

Sin embargo, en este caso, también es necesario matizar la diferenciación entre el este y el oeste. Protógenes lanzó su esponja exactamente como lo hacen los boxeadores durante un combate, cuando el antagonista es demasiado fuerte para ser derrotado. El pintor mítico occidental ve su agencia artística en competencia con la de la naturaleza, y convoca la imperfección de la naturaleza a completar la perfección de la obra humana solamente en el caso de una derrota. En la estética *raku*, por el contrario, la agencia de la naturaleza es intrínsecamente parte del proceso que conduce a la obra de arte. El alfarero crea todas las condiciones para dar la bienvenida a la imprevisibilidad del fuego en la realización de la obra de arte. Consciente de que la singularidad espontánea se logrará solo en cooperación con la naturaleza y no contra ella, el alfarero no se esfuerza para restringir el *ludus naturae*, sino que lo incluye en su propia obra artística desde el principio.

Esta perspectiva comparativa demuestra que distintos dispositivos de representación y de creación han sido utilizados, a lo largo de la historia de las culturas, para producir un valor estético en la dialéctica entre movilidad continua de lo real y necesaria fijeza de la forma; la comparación indica tanto la diferencia de ideología estética entre este y oeste, cuanto la disparidad entre una representación figurativa de lo real —que necesariamente acabó mostrando sus límites en relación al tema de la movilidad, del cambio y de la singularidad que resultan de ella— y una producción plástica que, justamente desvinculándose del compromiso de la representación, evoca de manera analógica algunas líneas esenciales de la producción dinámica de lo real.

La axiología entre una exaltación del flujo contra la forma y una defensa de la forma contra el flujo no concierne solo las religiones y la filosofía sino las artes mismas. De hecho, la historia de las teorías estéticas occidentales también se caracteriza por un enfrentamiento, a lo largo de los siglos, entre artistas y teóricos que enfatizaban la necesidad de un realismo dinámico del arte y, al revés, otros artistas y teóricos que propugnaban privilegiar una relación directa entre la creación artística y las supuestas formas transcendentales que subyacen al aparente hormigueo perceptivo de lo real. La primera tendencia se manifiesta en todo tipo de impresionismo y produce una ideología estética de la singularidad, mientras que la segunda es típica por un lado de todo platonismo artístico — por ejemplo, la pintura metafísica de Giorgio De Chirico; por otro lado, de toda representación técnica de lo real, especialmente a partir de la modernidad.

4. Tipo e individuo

En el ámbito de la representación del cuerpo, por ejemplo, la dialéctica entre lo antiguo (la anatomía artística) y lo nuevo (la anatomía científica) transpone una opo-

sición epistemológica más abstracta entre universalidad y singularidad. Si pintores como Leonardo diseccionaron cadáveres genéricos para recomponerlos posteriormente —a través del dibujo y sobre todo a través de la pintura— en la singularidad de un cuerpo representado, anatomistas como Andreas van Wesel, a la inversa, dibujaron cuerpos individuales para representar visualmente la universalidad objetiva de la anatomía humana. La desaparición del color de la mayoría de los dibujos anatómicos del siglo XVII se debe ciertamente a los aspectos técnicos de la historia de la imprenta, pero también corresponde a una ideología visual según la cual los grabados anatómicos no deben, como las pinturas, ‘resucitar’ un cuerpo a través del color de un encarnado, sino simplemente proponer una transcripción icónica del conocimiento verbal de la anatomía científica.

En ninguna de las obras visuales de la primera modernidad, el escepticismo de los pintores hacia las técnicas de representación de los anatomistas es más provocativamente visible que en la famosa *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt.⁷ El 16 de enero de 1632, en el Waagebouw de Amsterdam, el famoso cirujano holandés Nicolaes Tulp⁸ ejecutó la disección pública del cadáver de Adriaan Adriaanszoon, alias Aris Kindt, un ladrón de 41 años que acababa de ser ahorcado. La disección fue parte de la lección pública de anatomía anual ofrecida por el gremio de cirujanos de Ámsterdam. Médicos, estudiantes de anatomía, académicos de varios países, así como curiosos, asistieron al espectáculo, sentados en los bancos de la tribuna circular. El cadáver de Aris Kindt, su disección y el cirujano que lo ejecutó pronto se hubieran olvidado si Rembrandt, que entonces tenía veintiséis años, no los hubiese inmortalizado representándolos en una de sus pinturas más famosas y enigmáticas, actualmente en el Museo Mauritshuis en La Haya. Se han utilizado resmas de papel para desvelar el misterio de este lienzo, en el que un detalle, en particular, ha atraído la curiosidad aún insatisfecha de historiadores del arte, filósofos y simples espectadores: la mano izquierda del cadáver, cuyos tendones el fórceps del Dr. Tulp deja expuestos hasta el antebrazo, se ha representado erróneamente: a juzgar por la disposición de los huesos de las manos, de hecho, uno diría que se trata de una mano derecha (Koolbergen 1992; Ijpmá *et al.* 2006; Jackowe *et al.* 2007; Masquelet 2014).

La fantasía hermenéutica de los intérpretes estalla a la vista de este cadáver con dos manos derechas, ya que estalla en cualquier momento en que un doble inesperado se muestra en la imagen (Heidegger *docet*; Leone 2012). La hipótesis de un error debido a la ignorancia del pintor se ha descartado de inmediato: Rembrandt era un especialista infalible en cuestiones de anatomía humana; además, sería difícil creer que una ignorancia tan grosera de la disciplina pudiera encontrar su lugar en una pintura que supuestamente la celebra. ¿Cuál es, por lo tanto, el significado de esta monstruosidad?

Llama la atención que una brecha tan radical se manifieste entre la mirada del observador implícito de la imagen, o sea la mirada que la pintura predispone gracias al dominio pictórico de Rembrandt, y las miradas de los observadores representados como “simulacros” del espectador en la escena pintada. Mientras que nuestra propia mirada se supone que deba ser capturada de inmediato por el detalle del antebrazo desollado —que nos atrae por su posición central en la estructura visual de la escena,

⁷ Rembrant Harmenszoon van Rijn, Leiden, República Holandesa (ahora Países Bajos), 15 de julio de 1606 - Ámsterdam, República Holandesa (ahora Países Bajos), 4 de octubre de 1669 (63 años de edad).

⁸ Claes Pieterszoon; Amsterdam, 9 de octubre de 1593 - La Haya, 12 de septiembre de 1674.

por la brutalidad de la exposición de la carne y por su deformidad anatómica— los ojos de los observadores dentro de la escena, en cambio, ni siquiera miran al cadáver disecado. Está entre ellos, en el centro de la escena; lo rodean con sus propios cuerpos, sus gestos y sus caras; sin embargo, permanece como invisible y ausente ante sus ojos.

¿Qué están mirando, entonces? El Dr. Tulp, a la derecha, no observa el cadáver. Con sus fórceps arranca la piel, la separa de la carne para abrirla mejor y descubre su misterio interno, pero no dirige su mirada hacia él. En cambio, sus ojos están dirigiéndose al público, no tanto al que está más cerca, sino a la multitud de espectadores curiosos que llenan el anfiteatro a su alrededor. Los cuatro personajes a su derecha, el que tiene una hoja de notas en la mano y los otros tres que se inclinan hacia el cadáver, tampoco lo miran, ni se corresponden con la mirada del Dr. Tulp. Por el contrario, cuando estiran sus cuerpos hacia el centro de la escena, eso no es para observar mejor la carne disecada del ladrón, sino para leer mejor un volumen que el Dr. Tulp, durante la disección, mantiene bien abierto a los pies del cadáver, una copia de *De humani corporis fabrica* de Andreas van Wesel, 1543. No aparece ninguna imagen en esta gran publicación, solo la escritura. Es precisamente hacia este texto escrito, de hecho, que los cuatro personajes en el medio de la escena miran, descuidando así el cadáver bajo sus ojos; es con las líneas de esta escritura, además, que uno de los personajes, el más lejano, compara sus propias notas. En lo que respecta a los dos observadores que se sientan a la izquierda del cadáver, constituyen una especie de díptico, destinado a sugerir, a través de la disparidad estática de sus miradas y el parecido de sus rostros, el movimiento de un solo hombre: el de la derecha mira la cara del doctor Tulp; el de la izquierda se dirige al volumen abierto. Ninguno de los dos, sin embargo, mira hacia el cadáver.

¿Cuál es la razón de esta distracción macroscópica? ¿Por qué, en un anfiteatro lleno de espectadores y miradas, durante el espectáculo ritual de disección anatómica que rodea el cadáver de un ladrón ahorcado, descubriendo en su cuerpo dos manos derechas, se deja este cuerpo muerto solo, abierto, expuesto y monstruoso, mirado por nadie, y en el centro de la escena?

Tal vez, la clave del misterio se esconde en la postura, el rostro y, sobre todo, la mirada del personaje que, parado sobre los demás, no mira ni al cadáver, ni al Dr. Tulp, ni al volumen abierto a su lado. Este personaje, por el contrario, mira hacia nosotros, convocándonos con una mirada que es a la vez tranquila e inquisitiva. ¿Qué significa, esta mirada dirigida hacia nosotros, y qué es lo que descubre en nuestra propia mirada, en la forma en que nosotros, prisioneros de la trampa pictórica de Rembrandt, dirigimos nuestros ojos hacia el centro de la escena, dónde ninguno de nuestros simulacros mira, es decir, hacia la carne imposible de un cadáver olvidado?

En el primer capítulo de *Die Ringe des Saturns* (“Los anillos de Saturno”), el escritor alemán W.G. Sebald⁹ sugiere sutilmente algunas rutas para la identificación de este personaje, de su historia y de su mirada (Sebald 1995). *Die Ringe des Saturns*, obra inusual, mezcla de cuaderno de viaje, biografía, meditación filosófica y otros géneros, se abre y se desarrolla por un camino irregular, cuya sutil unidad semántica se despliega de forma sibilina, como filigrana apenas visible (Leone 2004a;2004b). Una cadena de digresiones cuya lógica sigue siendo un misterio conduce Sebald a

⁹ Wertach, Alemania, 18 de mayo de 1944 - Norfolk, Inglaterra, 14 de diciembre de 2001.

interesarse por Thomas Browne, médico y filósofo inglés del siglo XVII.¹⁰ Sebald supone que Browne, en un período en el que estaba fascinado por los misterios del cuerpo humano, probablemente asistió a la lección de anatomía del Dr. Tulp. Sebald no identifica el personaje misterioso en la pintura de Rembrandt con Thomas Browne, pero proporciona algunas pistas ocultas para tal identificación, cuyas consecuencias son de suma importancia para la interpretación de la pintura en sí.

La primera pista que ofrece Sebald consiste en recordar al lector que otro gran erudito probablemente observó la autopsia de Aris Kindt en Ámsterdam: René Descartes.¹¹ ¿Por qué lo menciona Sebald en un pasaje dedicado a Thomas Browne, un pasaje que se pregunta acerca de la presencia y de la mirada del erudito inglés en el Waagebouw?

La segunda pista, estrechamente vinculada con la primera, consiste en sugerir que, aunque no nos corresponda conocer la perspectiva precisa mediante la cual Browne observó la disección del cadáver, podría deducirse de lo que el médico inglés escribió sobre la misteriosa niebla blanca que, el 27 de noviembre de 1674, cayó sobre amplias regiones de Inglaterra y Holanda. Según Browne, como nos lo recuerda Sebald, esta niebla brotaba de los huesos de un cadáver que acababa de ser disecado; Browne estaba convencido de que, durante nuestras vidas, tal niebla rodea nuestro cerebro cuando dormimos o soñamos.

Resumiendo: un personaje misterioso que nos mira desde una escena pictórica en la que nadie mira lo que estamos viendo, es decir, la mano desollada y monstruosa de un ladrón ahorcado y disecado; la presencia de Descartes entre los espectadores de la autopsia; la presencia, entre los mismos espectadores, de Thomas Browne; la intuición, sugerida por la evocación de la niebla, de que la mirada de Descartes y la de Browne son de alguna manera opuestas, y que ambas se esconden entre los personajes de la pintura de Rembrandt; Sebald propone un enigma literario cuya finalidad definitiva parece ser la de ayudarnos a resolver el enigma pictórico de Rembrandt; una especie de meta-enigma, entonces. Pero, de nuevo, ¿dónde está la clave del misterio?

En las siguientes páginas, Sebald propone una nueva cadena de digresiones. La niebla sobre la que Browne escribió recuerda al autor alemán la niebla que le había empañado la vista debido a los analgésicos que estaba tomando después de una operación quirúrgica. Por la ventana de su habitación en el hospital, Sebald pudo observar el rastro de un avión, dándose cuenta de que la aeronave que lo había dibujado en el cielo era tan invisible como los pasajeros que se encontraban en su interior: “Die Maschine an der Spitze der Flugbahn war so unsichtbar wie die Passagiere in ihrem Inneren” (Sebald 1995: 29). Esta digresión biográfica, aparentemente aleatoria, funciona en realidad como todas las digresiones de Sebald: revela una perspectiva novedosa sobre el significado profundo del relato. Mientras Sebald medita sobre la pintura de Rembrandt, y mientras especula sobre las perspectivas opuestas a través de las cuales Thomas Browne y Descartes observaron la lección de anatomía que la pintura representa, lo que está en juego es siempre el mismo tema: la relación entre mirada, distancia y conocimiento. Los personajes que rodean al Dr. Tulp están cerca del objeto de su lectura, pero intentan conocerlo no mediante la observación directa, sino concentrando sus miradas en la escritura, probablemente la de un tra-

¹⁰ Londres, 19 de octubre de 1605 - Norwich, 19 de octubre de 1682.

¹¹ La Haya en Touraine, Reino de Francia, 31 de marzo de 1596 - Estocolmo, 11 de febrero de 1650.

tado de anatomía. Sin embargo, no es a través de la comparación de la escritura del tratado con la imagen del cuerpo que estos personajes desarrollan su conocimiento; Rembrandt lo subraya de manera muy clara, casi irónica: uno de ellos compara la escritura del maestro con la suya, con la escritura de sus propias notas; los otros tres comparan la escritura del maestro con su palabra; sin embargo, ninguno de ellos mira hacia el cadáver, nadie compara la escritura con el cuerpo.

Por lo tanto, así se puede interpretar la mirada enigmática que el misterioso personaje que Sebald identifica con Thomas Browne proyecta hacia nosotros: nosotros no somos como los espectadores de la disección; gracias a la mediación de la pintura, no es simplemente la escritura lo que observamos; sin embargo, tampoco observamos el cadáver; más bien, nos fijamos en su imagen pictórica. ¿Y qué descubrimos en ella? ¿Qué podemos detectar, que la mirada de la anatomía y de los anatomistas no pudieran descubrir? La respuesta es simple y terrible: una excepción. Al igual que muchos otros grandes especialistas modernos, Thomas Browne estaba obsesionado con las cuestiones centrales de la epistemología de su época: ¿Qué se puede conocer? ¿Qué no se puede conocer? ¿Y qué distancia, qué mirada debería adoptarse para pasar de la ignorancia al conocimiento? La epistemología de Thomas Browne, señala Sebald, se desarrolla de manera paradójica. Por un lado, al igual que muchos estudiosos de su época, Browne contribuye al desarrollo de las nuevas ciencias a través de la búsqueda de un sistema unitario de conocimiento. El erudito británico nunca falla, por lo tanto, al encontrar en la inmensa variedad de la naturaleza algunas configuraciones constantes, cuya detección y descripción pueden conducir a un desciframiento de la realidad, tanto de la naturaleza como de la cultura.

En *El jardín de Ciro*, publicado en 1658, Browne está convencido de que ha encontrado uno de los modelos secretos que constituyen la realidad en el tresbolillo [en inglés, “*quincunx*”], una disposición de cinco elementos que el sabio inglés considera un signo de “la sabiduría de Dios” (Leone, 2005). Lo encuentra en todas partes: en la disposición de los árboles en el jardín de Ciro (de ahí el título de la obra de Browne); en algunas formaciones de cristal; en estrellas y erizos de mar; en las vértebras de los mamíferos; en la columna vertebral de peces y aves; en la piel de varias especies de reptiles; en las huellas de cuadrúpedos que deambulan oblicuamente; en las configuraciones corporales de orugas, mariposas, gusanos de seda; en la raíz de los helechos de agua; en la cáscara de las semillas de girasol y pinos parasol; en el corazón de jóvenes brotes de castaños o en tallos de cola de caballo; y también en obras humanas, como las pirámides egipcias y el mausoleo de Augusto, o el jardín de Salomón con sus árboles de granada y sus lirios plantados en orden matemático. Browne sueña con reducir toda la realidad, la naturaleza y la cultura, a una única fórmula matemática, a un diagrama que, en su extrema simplicidad, pueda explicar la generación y apariencia del todo.

Sin embargo, después de seguir hasta el extremo este sueño de geometrización de la realidad, Browne cambia radicalmente de registro. Por un giro típico de su pensamiento y prosa, escribe que la constelación de Híades, el tresbolillo del cielo, ya desaparece más allá del horizonte, “por lo que es hora de cerrar las cinco puertas del conocimiento. No estamos dispuestos a convertir nuestros pensamientos en fantasmas del sueño, haciendo cables de telarañas y desierto de hermosas arboledas” (Browne, 1669: 70).

En Thomas Browne, en efecto, la ambición de descubrir las regularidades secretas del universo para poder descifrar su significado último, coexiste, de manera

típicamente barroca, con una pasión opuesta, la por lo excepcional, lo irregular, y lo monstruoso. En la obra titulada *Paradoxia Epidermica*, cuya primera edición data de 1646, la quinta y última de 1672, Browne se centra precisamente en este tema: reflexiona sobre la realidad, o sobre la ficción, de seres monstruosos, encontrados o imaginados durante siglos de vida humana. De alguna manera anticipando a Borges y su *Libro de los seres imaginarios*,¹² Browne se interesa por el camaleón, la salamandra, al avestruz, al grifo, al fénix, al basilisco, al unicornio, y la anfisbena. Además, mantiene en su laboratorio un amarre euroasiático, cuya canción tan profunda como la de un fagot lo fascina.

Browne busca las regularidades del universo, los principios geométricos de su estructura secreta y, al mismo tiempo, nunca deja de buscar y recopilar patologías, excepciones y monstruosidades que, en la naturaleza o en la invención humana, transforman esta geometría, la desfiguran, e introducen caos e ininteligibilidad en tal orden (Leone, 2014).

Dada esta dicotomía entre la “geometrización de la naturaleza y de la cultura” y la “búsqueda de la monstruosidad”, una dicotomía que es típica de los trabajos científicos de Browne y caracteriza a los de muchos de sus contemporáneos, ¿cuál es, entonces, la relación de esta dicotomía con aquellas magistralmente evocadas por Rembrandt en su representación pictórica de la lección de anatomía del Dr. Tulp: “mirada hacia el cadáver” *versus* “mirada hacia la escritura”; Descartes *versus* Browne; etc. Y, lo que es aún más importante en este contexto, ¿cuál es la relación entre estas oposiciones y las dialécticas de las ideologías esbozadas al principio de este artículo?

El primer telescopio refractor del que se tenga noticia estuvo en función en los Países Bajos en 1608. También en los Países Bajos, el primer microscopio compuesto apareció en la década de 1620, algunos años antes del ahorcamiento de Adriaan Adriaanszoon, la disección pública de su cadáver por el Dr. Nicolaes Tulp, y su representación en la pintura de Rembrandt. Primero en Ámsterdam, luego en el resto de Europa, el ojo y la mano del pintor fueron desafiados no solo por instrumentos ópticos capaces de mirar lo infinitamente lejano y lo infinitamente cercano, sino también por una técnica óptica, la autopsia, que prometía revelar los secretos del cuerpo sin impedimentos. En la contraposición entre la vieja técnica visual y las nuevas, la pintura elabora una retórica de opacidad, contrastando la retórica de la transparencia encarnada en el nuevo uso científico de lentes y escalpelos. Desafiado en su primacía visual, Rembrandt recupera la dignidad de su arte mediante la organización de una escena visual irónica, en la que los anatomistas confían tanto en su óptica científica que, literalmente, se olvidan de observar el cadáver, mientras que el pintor organiza la representación para que nosotros, los observadores, no podamos ignorar lo que los anatomistas pasan por alto ridículamente: este cadáver tiene dos manos derechas. Es una lección de singularidad que se opone a las afirmaciones universales de anatomía, pero también es una lección moral: la pintura de Rembrandt sugiere implícitamente que es solo mirando los complejos pliegues de la individualidad humana a través de la mirada metafórica y estriada de la pintura, en lugar de a través de la apariencia lisa y automática de la autopsia, que se descubrirá el verdadero secreto del cuerpo. En oposición, como señala Sebald en *Los anillos de Saturno*, a la epistemología liza de la diagramática cartesiana, y apoyando, por el contrario, la epistemología laberíntica y estriada del ballet de Browne con el orden y el caos, Rembrandt descubre que este

¹² Jorge Francisco Isidoro Luis Borges, Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 - Ginebra, 14 de junio de 1986.

ladrón, ahorcado pocas horas antes, brutalmente diseccionado por los anatomistas de Ámsterdam, y expuesto obscenamente en su arrogante despliegue de nuevo poder óptico, en realidad no tenía mano izquierda, la mano tradicionalmente asociada con el mal, el pecado y la culpa. El juicio moral que la pintura transmite sobre la vida de este cuerpo subvierte la adjudicación de la ley panóptica, descubriendo la inocencia intrínseca de la humanidad donde los anatomistas, los microscopios y los automatismos de la ley solo habían encontrado desviación y culpabilidad.

5. Conclusiones: el cuerpo pandémico.

La trágica emergencia de la pandemia obliga a la especie humana en su totalidad a enfrentarse con un peligro común, el de un virus que puede matar, muy contagioso, que no conoce fronteras de lengua, nación, o cultura. En los tiempos rápidos de la urgencia, los mejores investigadores del mundo han producido vacunas que se están utilizando en el intento de limitar la difusión del virus. Muchos y muchas entre nosotros y nosotras, si no la mayoría, ahora portan en sus cuerpos estas vacunas. Sin embargo, mientras los países más pobres del mundo encuentran enormes dificultades para vacunar a su población, en el mundo industrialmente desarrollado se multiplican las dudas, las reacciones, hasta los antagonismos y las rebeliones: muchos ciudadanos, muchas ciudadanas no quieren vacunarse, empujan a los otros y las otras a no hacerlo, critican y hasta amenazan al personal médico y enfermero, acusan a los gobiernos de estar controlados por poderes ocultos que especularían con el miedo colectivo, y acreditan fantasiosas teorías de la conspiración que circulan por las redes sociales digitales. Por un lado, la animosidad hacia las vacunas se explica en relación con los escándalos de la industria farmacéutica del siglo XX; por otro lado, sin embargo, esta sospecha hunde sus raíces en una condición epistemológica mucho más antigua, la que este ensayo ha intentado describir metafóricamente a través de la oposición entre el bisturí y el pincel.

La ciencia moderna, a inclusión de la medicina, produce una modelización del cuerpo humano como tipo general, siguiendo la vocación universal de la ciencia occidental; a partir por lo menos del siglo XVII, la anatomía no se interesa por *un* cuerpo en particular sino por *los* cuerpos, y esto a fin de conocer *el* cuerpo, o sea el cuerpo modelo de la especie humana. Esta perspectiva de modelización universal ha conducido a resultados extraordinarios, que incluyen la moderna producción de vacunas contra las enfermedades virales que amenazan a la especie humana. Sin embargo, la progresiva numerización y geometrización del cuerpo ha descuidado una exigencia antigua de la antropología humana, por lo menos de la occidental, una disposición que nuestra digresión a través de las estéticas occidentales y orientales de la singularidad ha intentado poner en evidencia. Esta perspectiva se entiende como apta a complementar la que se ha desarrollado, en los últimos años, en la perspectiva de los media studies más interesados al estudio de las epistemologías de la mediación y de la representación (Stokes 2020; Haas *et al.* 2021; Snow y Vaccarezza 2021), y cuya conclusión, la única interesante para una mirada verdaderamente semiótica y no sencillamente sociológica, consiste en de-construir el concepto mismo de “media”.¹³

¹³ Se lea especialmente Sehgal 2021: 30: “With a special awareness of the circumstances we were inheriting, the first step was to question the givens of specialized habits of thought and, therefore, to closely examine the implicit assumptions inherent to our material-discursive set-ups and our practices”.

En otros términos: la ciencia moderna, desarrollando el proyecto epistemológico de la filosofía occidental, nos sugiere que nuestro cuerpo no es más que la instancia de un tipo general, un tipo que la medicina estudia desde siglos, y que la farmacéutica intenta proteger de agentes nocivos. Las situaciones de crisis, sin embargo, cuando la ciencia y la medicina se enfrentan a amenazas desconocidas o solo imperfectamente conocidas, despiertan unas preguntas antiguas: ¿Y si mi cuerpo fuera diferente? ¿Y si todos los cuerpos fueran diferentes? ¿Y si ninguna generalización pudiera capturar lo que acontece debajo de mi piel, o debajo de la piel de mis niños? ¿No podría ser que, debajo de esta piel, el cuerpo que la medicina lee a través de sus esquemas esconda en realidad dos manos derechas?

Hay que esperar que, en el futuro también, las vacunas serán producidas por los científicos y por los médicos, y no por los filósofos y los artistas. Sin embargo, estos últimos quizás tengan que seguir jugando el papel que, en el siglo XVII, Rembrandt jugó con la anatomía moderna. Una ideología muy antigua y muy potente, enraizada en la biología misma de la especie humana, empuja a sus miembros a custodiar el sentido de la singularidad: nuestros rostros son todos distintos, y por lo tanto es difícil aceptar que nuestros cuerpos sean, al revés, totalmente iguales, dotados de un funcionamiento estandarizado, objeto de una modelización y de una terapia homogénea. Ojalá, gracias a una nueva cooperación entre el pincel y el bisturí, los científicos y los médicos continúen utilizando sus microscopios, pero sin olvidar la niebla misteriosa que, especialmente en los momentos de crisis, rodea a los seres humanos y, en la opacidad general, los empuja a dudar de la ciencia y de sus generalizaciones.

Bibliografía.

- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil; republicado en Id. 2002. *Œuvres Complètes*. París: Seuil: vol. II.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
- Haas, Annika, Maximilian Haas, Hanna Magauer, y Dennis Pohl. 2021. *How to Relate: Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ijpm Frank F.A. et al. 2006. "The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting with a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver", 882-91. *Journal of Hand Surgery*, 31, 6.
- Jackowe David J. et al. 2007. "New Insight into the Enigmatic White Cord in Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp (1632)*", 1471-6. *Journal of Hand Surgery*, 32, 9.
- Koolbergen, Michiel. 1992. "De R van Rembrandt: Waarheen wijst de tang van dokter Tulp?", 13. *Trouw*, 31 de enero.
- Kris, Ernst and Kurz, Otto. 1979 (1934). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*; prefacio de Ernst H. Gombrich; traducido del alemán por Alastair Laing, revisión de Lottie M. Newman. New Haven, CT: Yale University Press.
- Leone, Massimo. 2004. "Il pero e il fico: Analisi di un sistema semisimbolico", 67-94. *Carte Semiotiche*, 6.
- Leone, Massimo. 2004a. "Textual Wanderings: A Vertiginous Reading of W.G. Sebald", 89-101. En Long, Jonathan James y Anne Whitehead, dirs. 2004. *W.G. Sebald: A Critical Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Leone, Massimo. 2004b. "Literature, Travel and Vertigo", 513-522. En Conroy, Jane, dir. 2004. *CrossCultural Travel*. New York, NY: Peter Lang.
- Leone, Massimo. 2005. "On the Quincunx", 289-304. En Clüver, Claus, Véronique Plesch, y Leo H. Hoek, dirs. 2005. *Orientations: Space/Time/Image/Word* (serie "Textxet: Studies in Comparative Literature", 48). Ámsterdam: Rodopi.
- Leone, Massimo. 2012. "Scarpe abbandonate: sul senso dei resti", 51-64. In Cuozzo, Gianluca, dir. 2012. *Resti del senso: Ripensare il mondo a partire dai rifiuti* ("I saggi di Lexia" 6). Roma: Aracne.
- Leone, Massimo. 2013. "Digiunare, istruzioni per l'uso: La mistica dell'inedia nel Giainismo", 47-58. In Giannitrapani, Alice y Gianfranco Marrone, dirs. 2013. *Mangiare: Istruzioni per l'uso*, número monográfico de *E/C*, revista de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos, 14.
- Leone, Massimo. 2016. "Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on Ludus Naturae", 213-45. *Semiotica*, 213.
- Leone, Massimo, dir. 2017. *Aspettualià / Aspectuality*, número special de *Lexia*, 27-28. Roma: Aracne.
- Leone, Massimo. 2021. "Form and Force of the Sacred: A Semiotic Study of the Temptations of Saint Anthony", 267-97. In Cronbach Van Boom, Jason y Thomas-Andreas Pöder, dirs. 2021. *Sign, Method and the Sacred: New Directions in Semiotic Methodologies for the Study of Religion* (serie "Religion and Reason", 64; sub-serie "Semiotics of Religion", 5). Berlín y Boston: Walter de Gruyter.
- Lotman, Yuri M. 1999. *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. española de Delfina Muschietti a partir de la traducción italiana (*La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e imprevedibilità*, Milán: Feltrinelli, 1992 ("Campi del sapere")) de Caterina Valentino del original ruso *Kultura i vzryv* (Moscú: "Gnozis": Izdatel'skaia gruppa "Progress", 1992). Barcelona: Gedisa.
- Lozano, Jorge. 1999. "Prólogo", I-VIII. En Lotman, Yuri M. 1999. *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. española de Delfina Muschietti a partir de la traducción italiana (*La cultura e l'esplosione: Prevedibilità e imprevedibilità*, Milán: Feltrinelli, 1992 ("Campi del sapere")) de Caterina Valentino del original ruso *Kultura i vzryv* (Moscú: "Gnozis": Izdatel'skaia gruppa "Progress", 1992). Barcelona: Gedisa.
- Masquelet, A. C. 2014. "The Anatomy Lesson of Dr Tulp", 379-81. *Journal of Hand Surgery*, 30, 4 (August).
- Montaigne, Michel de. 2004. *Les essais*. París: PUF.
- Pierantoni, Ruggero. 1999. *Forma fluens: Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Sebald, W.G. 1995. *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Sehgal, Melanie. 2021. "Techniques as Modes of Relating: Thinking with a Transdisciplinary Experiment", 18-30. In Haas, Annika, Maximilian Haas, Hanna Magauer, y Dennis Pohl. 2021. *How to Relate: Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Snow, Nancy E. y Vaccarezza, Maria Silvia, dirs. 2021. *Virtues, Democracy, and Online Media: Ethical and Epistemic Issues* [Routledge Studies in Ethics and Moral Theory]. Londres y Nueva York: Routledge.
- Stokes, Jane C. 2020. *How to Do Media and Cultural Studies*, 3a ed. Londres: SAGE.