

LABORATORIO LOMBROSIANO: VISIÓN POÉTICA DE UNA SERIE ESCULTÓRICA

Román Hernández González

romher@ull.edu.es

Universidad de La Laguna

RESUMEN

A partir de una serie escultórica de 21 piezas pertenecientes a una instalación titulada «Laberinto de pasiones», se gesta un proyecto interdisciplinar (escultura-poesía). Cada una de las piezas, representaciones idealizadas de la cabeza humana, se corresponde con un poema y cada poema surgió de la lectura particular de cada una de ellas.

En las artes plásticas, la representación entendida no como imitación objetiva de la realidad sino como expresión, es siempre interpretada en la misma medida que la poesía, un acto creativo que surge del sujeto por medio de la interminable invención que es el lenguaje.

Este proyecto se presenta como un campo de experimentación de creaciones que pone de manifiesto la estrecha relación que puede existir entre el pensamiento creador del poeta y del artista plástico; entre la imagen y la palabra. El proyecto culmina con la publicación del libro *Laboratorio lombrosiano*, que aunque el adjetivo del título hace referencia al controvertido psiquiatra y antropólogo criminalista Cesare Lombroso, lo importante no es tanto su figura sino el laboratorio en el que han entrado sus autores para entablar este discurso poético-artístico que, en palabras de Amelia Gamoneda, ha transitado por tres caminos simultáneos: la historia crédula de la ciencia anatomo-antropológica, la historia vergonzante de la eugenesia y la historia apasionante de la vinculación de lo plástico y lo emocional.

PALABRAS CLAVE: literatura, poesía, escultura, Cesare Lombroso, interdisciplinar.

ABSTRACT

An interdisciplinary project (sculpture and poetry) based on a sculptural series of 21 pieces belonging to an exhibit called «*Laberinto de pasiones*» (*Labyrinth of Passions*), is being developed. Each piece, depicting idealised representations of the human head, belongs to a poem and each poem emerged from the particular interpretation of each of these.

In plastic arts, representation, understood as an expression rather than an objective imitation of reality, is always interpreted in much the same way as poetry, which is a creative act that emerges from the subject through the endless invention that is, language.

This project is presented as a creation field experiment that clearly shows the close relationship that exists between the poet's creative mind and that of the creators of plastic arts, between images and words. The project ends with the publication of the book *Laboratorio lombrosiano* which, although the title refers to the controversial psychiatrist and criminal anthropologist, Cesare Lombroso, what is important is not so much him, but the labora-



tory which the authors visited to launch this poetic-artistic discourse and which, in the words of Amelia Gamoneda, has covered three simultaneous paths: The credulous history of anatomical-anthropological science, the shameful history of eugenics and the thrilling history of the correlation between that which is plastic and that which is emotional.

KEY WORDS: literature, poetry, sculpture, Cesare Lombroso, interdisciplinary.

El presente artículo deriva de un proyecto de colaboración entre dos disciplinas creativas: literatura y artes plásticas. El fin de este proyecto interdisciplinar fue la creación de un libro que reflejara la relación establecida entre la obra escultórica y su visión poética. El contenido del proyecto se materializaría en su publicación: la realización de un libro-objeto o de artista en edición limitada y una serie de conferencias en distintos espacios y ámbitos que se sucederían durante el año 2013 en el Programa de español y portugués del Departamento de Lenguas, Literatura y Cultura de la Universidad de Massachusetts (USA), en el Seminario de Discurso Legitimación y Memoria del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, en el Museo de Arte Contemporáneo TEA (Tenerife Espacio de las Artes) y en el Departamento de Lengua y Literatura de la Università Degli Studi di Firenze (Italia), y próximamente, en otoño del presente año, en la Biblioteca Frinzi de la Università Degli Studi di Verona (Italia). Lugares todos ellos que se caracterizan por ser espacios de reflexión y conocimiento, de encuentro y diálogo en torno a temáticas que nos conciernen a todos y son parte de nuestra historia. Ahora bien, como las experiencias han sido mejores que las advertencias, no aspiramos a obtener algún resultado pedagógico con este artículo, como hemos hecho en otras ocasiones dada nuestra condición docente. Tan sólo asumimos las certeras palabras de Ernst Jünger en *Autor und Autorhaft* (1): «Algunas luces de situación podrían servir a este o aquel joven que sueña con internarse en el mar abierto, y que a ello se siente llamado»¹.

Nuestro principal objetivo con este proyecto es generar aproximaciones, crear vínculos y establecer alianzas con personas e instituciones con intereses afines donde el pensamiento y el discurso artístico y poético contribuyan a la existencia de una sensibilidad que haga posible la comunicación entre distintos campos del saber: arte, literatura y ciencia.

Las conferencias han contribuido a poner en evidencia, una vez más, que lo visual y lo textual, el registro de la palabra y el texto dentro de la forma plástica o estrechamente asociados a ella, ha sido práctica habitual en el mundo del arte².

Una aportación a destacar es la comprensión por parte del lector espectador de las posibles visiones y análisis poéticos, que permite la relectura de la cabeza humana a través de la representación plástica y literaria.

¹ Ver (1), p. 7.

² Ver (2).





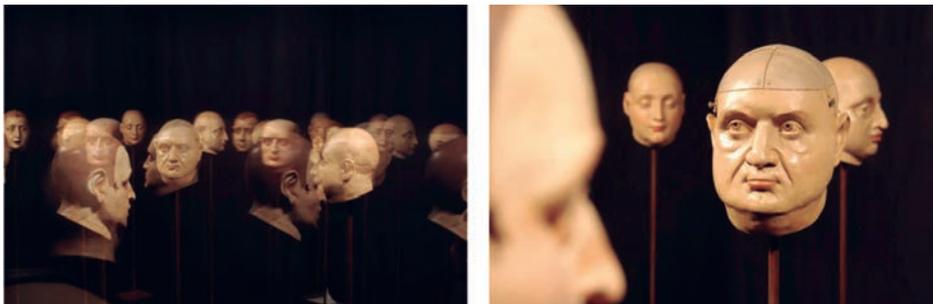
Figura 1. Libros de artista de *Laboratorio lombrosiano*, ed. Centro Studi Jorge Eielson, Firenze, 2012.

Intencionalidad y pensamiento creativo son dos pilares fundamentales en los que se ha apoyado el proyecto, llevado a cabo por sus autores: la escritora y profesora Margara Russotto³ y el escultor y profesor Román Hernandez⁴.

La edición del libro que pone en evidencia el diálogo entre obra escultórica y poesía la lleva cabo el Centro Studi Jorge Eielson, Centro di letteratura e arte italo-latinoamericana de Florencia y consta de 400 ejemplares. Esta primera edición trilingüe (español, inglés e italiano) cuenta con la edición limitada de un libro-objeto o de autor realizado por el escultor y firmados por ambos autores. De esta edición,

³ Margara Russotto (Palermo, 1946). Catedrática, poeta y traductora venezolana nacida en Italia. Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo (Brasil, 1987). Profesora titular de la Universidad Central de Venezuela, donde ejerció durante muchos años en el área de Literatura y Cultura Latinoamericana (Brasil/Hispanoamérica/Caribe). Actualmente es Profesora titular de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Massachusetts/Amherst (USA), donde desarrolla investigaciones en el área de poesía y autoría femenina con enfoque multicultural e interdisciplinario.

⁴ Profesor titular del Departamento de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, camino del Hierro, 4, 38009, Santa Cruz de Tenerife (Canarias, España), web: <http://webpages.ull.es/users/romher>



Figuras 2 y 3. Instalación «Laberinto de pasiones» en la exposición «De fábulas y otros enigmas a propósito de commensuratio», Casa de la Cultura de Los Realejos, Tenerife, y Palacio Salazar, Santa Cruz de La Palma, 2007. Fot. F. Viña, 2007.

dos ejemplares son pruebas de artista (PA), nueve piezas únicas y originales y un múltiple de once unidades, todos ellos realizados con resina acrílica y DM⁵ (fig. 1).

Este proyecto ha supuesto para sus autores un fructífero trabajo conjunto que empezó a ofrecer resultados desde el principio generando gran interés y sentando las bases para el desarrollo de un nuevo proyecto que contempla otra publicación en torno a la obra del escultor «Testamento ológrafo» (técnica mixta, 2011), un ensayo crítico y poético que llevará por título «Poética de la raíz: notas para el estudio de un falso testamento».

Laboratorio lombrosiano (3) es el título que finalmente adoptaron sus autores para el libro, título que requiere una explicación y que expondremos más adelante. Se trata de un poemario que se centra exclusivamente en veintiuna piezas escultóricas que representan la cabeza humana bajo la visión particular del escultor. Esas cabezas formaron parte de una instalación escultórica de treinta y seis piezas reunidas bajo el título de «Laberinto de pasiones», realizadas en terracota policromada entre los años 1998 y 2000 (figs. 2 y 3). De cada una de las esculturas la escritora hace su propuesta poética en perfecto diálogo entre imagen y palabra.

Este proyecto interdisciplinario se vio enriquecido con la visita de ambos autores al Museo de Antropología Criminal Cesare Lombroso de Turín en junio de 2013. Fue una oportunidad para departir con los especialistas del museo aspectos sobre la figura y obra de Cesare Lombroso (1835-1909), una ocasión para acercarse aún más a la figura de este peculiar y controvertido antropólogo y psiquiatra. Sin embargo, el título *Laboratorio lombrosiano*, lejos de suponer una lectura influenciada

⁵ Cuatro de esos libros de artista pasaron a formar parte de las siguientes colecciones: Mortimer Rare Book Room (Massachusetts, USA), Smith Collage Massachusetts, Centro Studi Jorge Eielson, Firenze (Italia), TEA (Tenerife Espacio de las Artes), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze y Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso (Turín, Italia).

por los estudios anatómico-psiquiátricos llevados a cabo por Lombroso, da entrada a un espacio de experimentación poético-artística, un laboratorio creativo donde una suerte de catalogación de fisiognomías y expresiones sumerge al espectador en un mundo de pasiones y emociones propias de la naturaleza humana.

LA SIGNIFICACIÓN DEL LENGUAJE: POESÍA Y ESCULTURA

Rubén Darío llegó a afirmar que el poeta es un demiurgo, aquel que es capaz de hacer visible a través del lenguaje todo un mundo plagado de visiones interiores, experiencias, ficciones... Según Roberto Juarroz (4), «la poesía es creación por medio de la palabra, creo que el margen mayor de creación que posee el hombre. No por supuesto a partir de la nada, sino de uno mismo, [...] a través de la interminable invención que es el lenguaje»⁶. Estas reflexiones son, sin duda alguna, perfectamente aplicables a la creación plástica, pues la representación de cualquier idea o forma es, además de un gesto empírico, un acto racional e intelectual, producto del pensamiento creador y, por tanto, la poesía y la escultura son dos de las más profundas e intensas manifestaciones del espíritu humano.

La representación, al menos en la obra del escultor, se ha apoyado en tres pilares fundamentales: en primer lugar, en la percepción, pues ésta nos dice qué es lo que existe y cuáles son sus características, pero, obviamente, esto no nos dice que algo deba ser necesariamente como nosotros lo vemos, pues nuestra percepción no tiene carácter de universalidad; en segundo lugar, en el estudio y la investigación sobre lo observado en la fisiognomía de los individuos de la calle; y en tercer lugar, en la experimentación en el acto creativo, no en las *tecniquerías* o artificios, como bien señaló Miguel de Unamuno, es decir, como campo de experimentación de creaciones, no como sintaxis del lenguaje escrito. Es ésta también una postura común y corriente entre poetas, al desdénar los asuntos de métrica por considerarlos cuestiones de una aridez intransitable, puntos académicos o detalles en apariencia inútiles. Por lo tanto, no fue el carácter objetivo de la representación lo que interesó al escultor cuando modeló la serie de cabezas de «Laberinto de pasiones». La representación nunca es mera reproducción objetiva de la realidad. Ésta incluso será siempre copia parcial e individual, puesto que la realidad siempre es interpretada. En este mismo sentido se expresó el gran poeta norteamericano Wallace Stevens al afirmar que la realidad no existe, pues tenemos que reimaginarla cada día en el poema o, en palabras del argentino Roberto Juarroz (3), «parece haber en lo profundo de lo real un reclamo de narración»⁷. La representación entonces no es imitación, sino expresión, pues se olvida con demasiada frecuencia que el valor de una obra de arte no

⁶ Ver (4), pp. 14-15.

⁷ *Idem*, p. 11.





reside en su semejanza con la realidad sino con la idea que abriga el artista⁸ o, dicho de otra forma, la representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. Es ésta una idea que gira en torno al eje de una filosofía que capta la imaginación como facultad básica. Como bien afirma Gaston Bachelard (5), «puede decirse al modo schopenhaueriano: el mundo es mi imaginación»⁹.

El lector-espectador se preguntará por qué y para qué la representación de la figura humana, y también se preguntará por qué despierta este interés la representación del cuerpo humano en un profesor y escultor que habita en Canarias y es un tema recurrente al que acude también el que vive al otro lado del mundo. Se podría decir que la respuesta es sencilla y lo es, en cierta medida. Parece haber consenso en la idea de que el arte es un gesto inefable, un producto humano de difícil explicación pero, sin duda, también es un gesto autobiográfico. Jackson Pollock, utilizando el viejo aserto de que cada pintor se pinta a sí mismo afirmaba «yo pinto lo que soy» y Juan Ramón Jiménez, cuando le preguntaron qué era para él un poema, respondía «un autorretrato». El profesor Hans Joachim Albrecht (6), en su obra *La escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, define claramente cómo la presencia humana, nuestra propia existencia en el medio, ha sido determinante para la creación artística: «El cuerpo es el centro de toda la experiencia del mundo, sin duda la imagen plástica humana encierra posibilidades de expresión que son inmediatamente accesibles a todo hombre a través de la sensación del cuerpo. Por eso puede ejercer la función de imagen reflejada»¹⁰. Sin duda alguna seguimos pensando el cuerpo, describiéndolo, construyéndolo, reconstruyéndolo e incluso mutilándolo, ya sea de forma poética, escultórica, pictórica, fotográfica o por cualquier otro medio o lenguaje. El poema titulado «De rutilante modestia atribulado» (fig. 4) viene a ser un ejemplo de lo que venimos relatando:

M de modestia
y m de mutilación,
de sordera
de patética
y sentimental coloración.
Dejadme
en el reino de lo sombrío
clavado a mi discreto furor.
Temed la modestia,
esa otra cara de la arrogancia
sin control¹¹.

A nadie se le escapa que siempre la imagen del cuerpo que refleja el espejo ha sido y es interpretada desde los ojos de quien la mira. Pero esto ¿no nos lo advirtió

⁸ Ver por ejemplo la afirmación de san Buenaventura (san Buenaventura: *dicatur imago quod alterum exprimit et imitatur*), ver (5), p. 246.

⁹ Ver (5), p. 186.

¹⁰ Ver (6), p. 88.

¹¹ Ver (3), p. 28.

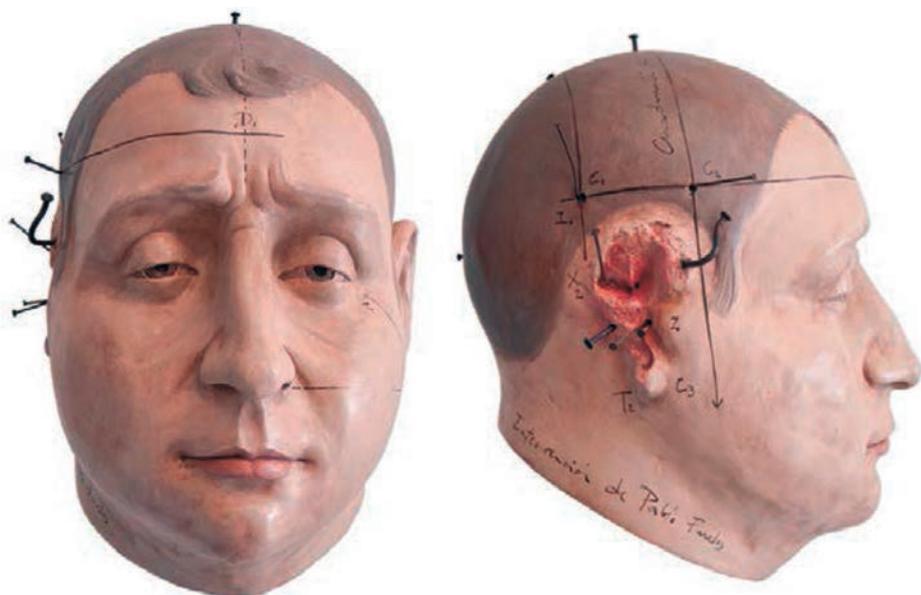


Figura 4. Cabeza que corresponde al poema «De rutilante modestia atribulado» de *Laboratorio lombrosiano*.

Platón en sus *Diálogos* (7) cuando escribió que la cabeza humana es la imagen del mundo que sirve para albergar la parte más divina del alma? Llegó a compararla por su forma esférica con un universo: «[los dioses] para imitar la figura del universo circular, ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo esférico, al que en la actualidad llamamos cabeza, el más divino y el que gobierna todo lo que hay en nosotros»¹².

La forma ovoide, esférica o cúbica de la cabeza de cualquier persona, unida a un cuello cilíndrico, es estructuralmente reconocible. En un intento por conceptualizar y racionalizar la representación pictórica de fenómenos complejos a través de la geometría, Paul Cézanne, en una carta dirigida a Émile Bernard, aconsejó: «Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono [...]» (8)¹³. Los estudios orgánico-geométricos de la tratadística antigua basados en esquemas geométricos y sistemas de proporción (A. Durero, Leonardo, P. Gáurico, L. B. Alberti, J. Cousin...) fueron establecidos, en algunos casos, para facilitar la representación artística del cuerpo humano, sistemas que venían a ser recetas de composición válidas para la enseñanza de la construcción plástica del cuerpo en talleres y academias. Así lo entendió, por ejemplo, Oskar Schlemmer (11), pues su «constructivismo antropocéntrico» se basó

¹² Ver (7), p. 193.

¹³ 15 de abril de 1904, *vid.* (8), p. 34.



en el estudio de la mecánica y cinética del cuerpo en los talleres de la Bauhaus. Este profesor y artista retomó los maniquíes, los cánones de proporción y los esquemas de construcción geométricos como herramientas indispensables para la enseñanza de una asignatura denominada «El hombre». En octubre de 1915 escribió en su diario:

El cuadrado de la caja torácica,
el círculo del vientre,
el cilindro del cuello,
los cilindros de los brazos y de las piernas,
las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos,
la esfera de la cabeza, de los ojos,
el triángulo de la nariz,
la línea que une el corazón con el cerebro,
la línea que une la cara con el objeto mirado,
el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior, que simboliza la relación del cuerpo con dicho mundo exterior¹⁴.

GÉNESIS DE UNA PRÁCTICA ESCULTÓRICA

Si volvemos a las cabezas de *Laboratorio lombrosiano*, el lector podrá deducir que no se trata de representación realista de retratos. Desde una óptica personal subyacen en estos personajes los esquemas de construcción y sólidos geométricos en una interpretación de lo observado cada día en nuestros semejantes pues «es el testimonio de los sentidos lo que me guía (*Experientia sensualis est mihi auriga*)»¹⁵, diría el médico prevesaliano Berengario da Carpi (10). La práctica del escultor, desde el principio —se remonta 25 años atrás—, ha estado ligada a la tratadística antigua sobre arte, a la literatura y a la poesía, marcada siempre por fuertes impresiones vitales de su infancia, adolescencia y, cómo no, de la formación académica adquirida en la universidad. El gran compositor italiano Giuseppe Verdi señaló que retornar a lo antiguo suponía un gesto de modernidad y, en pleno siglo XX, en cierta ocasión Joseph Beuys señaló que el arte moderno deriva del pasado o, dicho de otro modo, que los pilares de la modernidad se sustentan sobre los cimientos del pasado. Estamos lejos de afirmar que cualquier tiempo pasado fue mejor. No obstante, reivindicamos con nuestra obra (volver la mirada a lectura) de textos de la Antigüedad porque su conocimiento nos lleva a entender el arte actual y su evolución.

El interés por los *membra animata* —términos con los que Vesalio definió el cerebro y la estructura craneal, la caja que alberga nuestro ojo interior que todo lo ve y todo lo decide— es una obsesión del escultor, diríase desde su infancia, cuando se dedicaba a coleccionar los huesecillos y delicadas estructuras craneales de pequeñas aves y lagartos que guardaba celosamente como tesoros en cajas de

¹⁴ Ver (9), pp. 21-22.

¹⁵ Médico prevesaliano, fallecido en 1530, *cit.* en (10), p. 21.



madera autoconstruidas. La academia francesa del XVIII comparó la estructura ósea con la construcción del edificio y se refería a su articulación espacial, su estructura organizada, como «la arquitectónica del cuerpo». Una visión que había cobrado fuerza con el saber anatómico de Andrés Vesalio en torno al cuerpo-fábrica, edificio, estructura organizada¹⁶, y que más tarde sería aprovechada para la construcción del cuerpo mecánico del autómatas que se articulaba y se manipulaba siguiendo pautas dadas por los avances de la física. Y es precisamente el conocimiento de ese andamiaje interno, de la estructura craneal, de los esquemas de construcción geométricos y de los sistemas de proporción los que han propiciado la experimentación y la creación de estas cabezas, de este *Laboratorio lombrosiano*.

BREVES APUNTES SOBRE LA TÉCNICA Y METODOLOGÍA

Cabe dar cuenta de algunos aspectos técnicos de elaboración empleados en la realización de tales piezas ya que cada vez que han sido mostradas siempre ha habido alguien que los ha demandado. La técnica empleada fue el modelado en barro, el moldeado y el vaciado por el procedimiento de estampación. Con esta primitiva materia se siguen procedimientos de sustracción y de adición, proceso cercano, si se quiere, al propio acto de escribir o dibujar pues, en cualquier caso, la maleabilidad de ésta podría ser comparable al movimiento de una pluma sobre el blanco del papel, es decir, un producto del pensamiento creador; una *manualis operatio*, palabras con las que el médico Andrés Vesalio se dirigía a sus alumnos cuando se encontraban en plena disección: «Tocad vosotros mismos con vuestras manos y creedlas»(10)¹⁷, cuando manipulaban los cuerpos diseccionados y apartaban sus vísceras guiados por la mano rectora al servicio del conocimiento. La actividad manual guiada por el cerebro nos lleva a señalar que cuanto más profundizamos en el arte de la práctica escultórica y su enseñanza, más nos afianzamos en la idea de que el artista debe tener también algo de artesano. Para Heidegger «la esencia de la mano no puede nunca determinarse o explicarse, por ser un órgano que puede agarrar [...]. Todo movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos se lleva a través del elemento del pensamiento, cada comportamiento de la mano se aguanta a sí mismo en ese elemento. Toda acción de la mano está enraizada en el pensamiento» (11)¹⁸. Trata el escultor de controlar en todo momento el proceso técnico en la misma medida en que la escritora no deja nada al azar, hace un seguimiento atento —o al menos lo intenta— de sus textos hasta que son impresos.

El delicado proceso de cocción de esta materia primigenia, bíblica y maleable, la arcilla, es algo mágico, pues al alcanzar temperaturas superiores a los 1.000 °C se convierte en una materia de extrema dureza antes de llegar a su punto de fusión,

¹⁶ Vid. VESALIUS, A.: *De humani corporis fabrica, libri Septem*, Oporinus, Basel, 1543.

¹⁷ Ver (10), p. 21.

¹⁸ HEIDEGGER, Martín, «What calls for thinking» en Martin Heidegger. Basic writings, Harper & Row, Nueva York, 1977, p. 357, cit. en (11), p. 58.





Figura 5. Cabeza que corresponde al poema «Profesor Emeritus» de *Laboratorio lombrosiano*.

capaz de registrar las propias huellas de nuestros dedos exactamente igual que si los entintáramos y los estampáramos sobre un papel, ya que la piel es capaz de leer nuestra textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia.

En cuanto a las carnaciones, es decir, las policromías de las cabezas, siguen la técnica que empezó a desarrollarse a finales del Renacimiento para llegar a su auge y excesos durante el Barroco, con la imaginiería católica, al incorporar los artistas, cabellos y uñas naturales, pestañas postizas, joyas y alhajas de oro, plata y piedras preciosas en un afán por mostrar al devoto un exitoso realismo. Se trata de la técnica de carnación a pulimento que consiste en pasar, con el óleo todavía fresco, una muñequilla (realizada con la vejiga de cuero natural) humedecida en agua, presionando contra el óleo y fundiendo la huella de la pincelada. También se aplicó, en algunas cabezas (fig. 5), la técnica denominada del «peleteado» que describió Francisco Pacheco en su «Tratado de la pintura» (12). Se trata del dibujo a punta de pincel por las partes alrededor del rostro y límites con el pelo que disimulan y rompen la barrera cromática entre las dos zonas¹⁹.

Ya en el año 2000, la profesora y crítica de arte Rocío de la Villa llamó la atención sobre estos aspectos en otra de las series del escultor denominada «Oradores»

¹⁹ El procedimiento seguido para conseguir las carnaciones de pulimento o las mates está descrito con detalle en el tratado de PACHECO (12), pp. 495-500.



Figura 6. Cabeza que corresponde al poema «Serpiente con disfraz» de *Laboratorio lombrosiano*.

(1996). Situó el principio de una indagación arqueológica que ocupa hasta la actualidad la redacción iconográfica de su escultura. «Los Oradores» (doxógrafo, orador, teólogo, filósofo y poeta) es una serie de cabezas —también terracotas policromadas— que hablan de las distintas vertientes del conocimiento humano y su transmisión.

Péndulos, palometas, clavos de trepanación, cuerdas y circunferencias metálicas de contención sobre el cráneo son algunos de los atributos de la opinión caprichosa, la ocasión del discurso, la clausura de la teodicea, la sinrazón de la pasión intelectual, el mensaje de la visión predictiva, cuya medición va inscrita sobre la piel según un orden de proporciones de facultades cerebrales y sensitivas [...] Un repertorio expresivo de tipos fisiognómicos tomados de la persistente tradición barroca española en la imaginería religiosa [...] ²⁰ (fig. 6).

REFERENTES ICONOGRÁFICOS

El punto de partida, el que llevó al artista a realizar estas cabezas, además de la fascinación por ese órgano superior que nos define y nos individualiza, fue su lectura de la conferencia sobre «La expresión de las pasiones» de Charles Le Brun (1619-1690), el que fuera pintor predilecto del rey Luis XIV de Francia y director de

²⁰ DE LA VILLA, Rocío: «La esfera cristalina» en Catálogo (13), pp. 7-8.



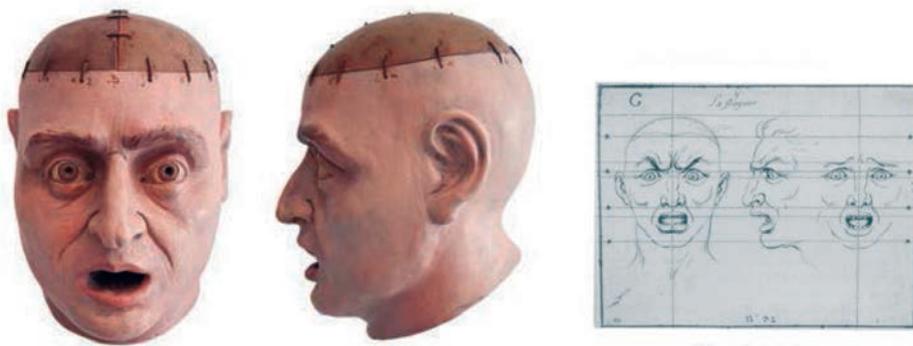


Figura 7. Cabeza que corresponde al poema «El miedo» de *Laboratorio lombrosiano*. Derecha: «El temor» según Charles Le Brun.

la Academia Real de Pintura y de Escultura de París (14)²¹. De Le Brun le interesó la primera de sus cinco reglas, concretamente la que habla del «carácter universal de las pasiones, de las virtudes y de los vicios»²². Perseguía ofrecer un texto y unos dibujos que explicaran el modo en que las pasiones del alma se hacen visibles en el rostro humano (fig. 7). Sus dibujos para ilustrar mejor la expresión de las pasiones y la fisiognomía constituían un método completo para aprender a dibujar los caracteres y pasiones del hombre. Constituyen una auténtica cartilla destinada a artistas y estudiantes que ofrecía rostros que reflejaban la risa, la rabia, el dolor, entre otras manifestaciones del rostro. El Museo del Louvre posee casi 200 dibujos fisiognómicos de su mano.

Durante los estudios e investigaciones del escultor para su tesis doctoral (15), que trató sobre aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura²³, surge el nombre del médico y antropólogo italiano Cesare Lombroso. La primera referencia que obtuvo el escultor de este estudioso llega a través de la lectura del notable estudio de Rudolf y Margot Wittkower titulado *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (16), que trata entre otros asuntos, de los artistas excéntricos, del genio y la locura, del temperamento saturnino y de los artistas melancólicos.

²¹ En el seno de la Academia impartía, junto con otros miembros, conferencias mensuales sobre algún tema que consideraban de interés para académicos y público en general. Ver el interesante estudio preliminar, traducción y notas sobre las dos conferencias de Lebrun de M.^a del Mar Albero en LE BRUN (14), pp. 11-62.

²² Lebrun estipuló una base científica y fisiológica para desarrollar su teoría de cinco reglas: I. Carácter universal de las pasiones, de las virtudes y de los vicios II. El parecido entre hombres y animales III. La belleza particular de cada sexo IV. El aspecto de los hombres de una región condiciona su carácter, y V. La teoría silogística.

²³ Presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna el 11 de septiembre de 1993. Ver enlace <http://tesis.bbtck.ull.es/ccssyhum/cs186.pdf> (en línea).



Figurta 8. Vista de una de las salas del actual museo Ó Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Turín, Italia). Fot. Román Hdez., 2013.

Un estudio sobre la teoría de que el verdadero artista creaba en un estado de locura inspirada, teoría muy discutida pero generalmente aceptada, y otra según la cual el genio no distaba mucho de la verdadera locura; un punto de vista que surge de la mala interpretación del aforismo de Séneca: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit* [Jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura], tradicional aforismo fisiológico que llegó a convertirse en fundamento de la escuela frenológica francesa. Durante el siglo XIX, la diagnosis clínica daba por supuesto la relación entre genio y locura y en este sentido la escuela de psicólogos representada por el francés Moreau (1804-84), el alemán Moebius (1853-1907) y el italiano Lombroso puso en relación la psicosis con la actividad artística²⁴. Lombroso, en 1898, funda una institución bajo el nombre de Museo de Psiquiatría y Criminología²⁵ (fig. 8).

En él recogía no sólo la documentación de sus creencias y precarias teorías en la detección de la delincuencia a través de la fisonomía, sino además toda una colección de cráneos de criminales, de individuos que habían sido marcados y

²⁴ Ver (16), p. 101.

²⁵ Actualmente lleva el nombre de *Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso*. Sobre la historia, el proyecto y colección de este singular museo, ver (17), pp. 3 y ss.



Figura 9. Vista de una parte de la colección de cráneos y de las máscaras de cera del actual Ó Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, (Turín, Italia). Cortesía Museo, 2013.

señalados por la burguesía reinante en la época, teorías que llegaron a influenciar en un sector muy amplio de público e incluso en la psiquiatría del siglo xx. Coleccionaba Lombroso gran cantidad de cráneos a los que dedica estudios de morfología y que pertenecían a unos 27.000 individuos supuestamente anormales (criminales, tarados, epilépticos, prostitutas...), así como *maschere meravigliosamente belle di grandi criminali* (máscaras maravillosamente bellas de grandes criminales)²⁶ (fig. 9); un enorme trabajo cuyos resultados mostró en su obra principal: *Uomo delinquente* (1876). En realidad, el gusto por las anomalías viene del siglo XVIII, cuya fisiognomía se interesó por las proporciones del cráneo. Una «craneometría comparada tuvo en el pintor y anatomista Petrus Camper (1722-1789) su máximo exponente²⁷. A pesar de la ambivalencia de sentimientos que inspiraron las ceras anatómicas, en ese mismo siglo se realizaron profusamente y se expusieron con gran éxito por toda Europa. Gran prestigio adquirió el Museo Real de Física y de Historia Natural (hoy museo de la Specola) de Florencia por

²⁶ Lombroso, C.: *Il mio museo criminale*, «L'illustrazione italiana», 1º semestre 1906, p. 302, cit. en MONTALDO-TAPPERO (17), p. 69. En el actual museo se conserva la colección que Lorenzo Tenchini (profesor de anatomía humana de la Universidad de Parma) donó a Lombroso. Esa colección consta actualmente de 30 piezas debidamente catalogadas en los años noventa tras un largo periodo de abandono que supuso el deterioro y pérdida de algunos ejemplares. Tal y como se encuentra en el registro del museo existen: 7 máscaras de homicidas, 6 de ladrones, 6 de violadores o corruptos, 4 de falsificadores, 1 de un engrasador, 3 de uxoricidas y 3 de delincuentes con varias condenas.

²⁷ Sobre Petrus CAMPER, ver (18) pp. 11-49 y particularmente pp. 47-48.

sus ceras anatómicas cuando en 1771, el soberano e ilustrado Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena (1747-1792), Gran Duque de Toscana, reunió en un gran museo todas las colecciones «científicas» que se encontraban en las galerías ducales, lo que constituyó, sin duda, una decisión innovadora sin precedentes en toda Europa ni en el mundo. De hecho, la ceroplastia, una auténtica invención científica del siglo XVIII, adquirió una técnica y calidad difícilmente superable. Las ceras anatómicas constituyen sin duda auténticas obras de arte asociadas a la historia artística del cuerpo con una marcada finalidad pedagógica caracterizada por un empeño imaginativo y artístico²⁸.

Con el material acumulado, Lombroso intentó proporcionar a la sociedad europea de la época leyes que explicaran la tesis fundamental del «criminal nato» en una misma teoría antropológica aplicable a la ciencia, a la ética y al arte. Con esa tesis se enjuiciaban delitos comunes, huelgas, observaciones clínicas y hasta creaciones artísticas²⁹. La idea del «retrato del criminal» se esboza en el siglo XVIII. El ceroplástico Guillaume Desnoues (1650-1735), por razones al parecer científicas, realiza el molde de todos los miembros, incluyendo mujeres y hombres, de la «banda de Ogères», decapitados en la fecha simbólica de 9 de termidor de 1800³⁰. No resulta extraño que un siglo más tarde, nuestro criminólogo poseyera en su biblioteca una edición de *Essays on physiognomy* (1858), de Johan Kaspar Lavater, repleto de anotaciones³¹. Lavater había definido a la fisonomía o fenotipo como la ciencia que descubre el carácter a través de los rasgos. Fue famoso por sus experiencias de lectura fisiognómicas centradas en el desciframiento del perfil humano, por lo que se le considera precursor de la neuropsiquiatría³².

Lo cierto es que resulta muy dudosa la unión entre antropología criminal y literatura pero sí es evidente que muchos escritores citaron a Lombroso y utili-

²⁸ VIGARELLO (19), p 449. Sobre la historia y el origen de las ceras anatómicas ver. entre otros, los siguientes trabajos: *Encyclopaedia anatomica. Colección completa de figuras anatómicas de cera*, Museo di Storia Naturale dell'Univerità di Firenze, sezione di zoologia La Specola, con textos de M. Poggesi, G. Didi-Huberman y M.V. Düring, ed. Taschen, Germany, 1999, pp. 28- 43; particularmente VVAA (20) que trata el origen e historia de la colección del museo de la Specola de Florencia, pp. 9-11, pp. 30-39, «la ceroplástica de la anatomía», pp. 22-27, «los procedimientos técnicos» en sus distintas fases, pp. 42-52 y el cap. 10.III: «La carne, la gracia, lo sublime. La ambivalencia de las ceras» de D. Arase en VIGARELLO (22), pp 449-456.

²⁹ Cfr. PESET (21).

³⁰ Cfr. VIGARELLO (22), p. 445.

³¹ Los estudios de Lavater demuestran el alcance, la persistencia y el impacto de la distribución de sus ensayos sobre fisonomía. La evidencia sugiere que ninguna persona medianamente culta en Inglaterra o Francia podría haber escapado a conocer su trabajo, ya sea directa o indirectamente. Muchos artistas y novelistas se inspiraron en los volúmenes profusamente ilustrados para apoyar sus propios conceptos y el uso de la pseudociencia. Incluso los lectores más escépticos que rechazaron los análisis específicos de Lavater, sin embargo, confesaban «hay algo fisonomía». Una vieja «ciencia» que fue devuelta a la fama a través de estos «ensayos sobre la fisonomía». Ver al respecto (23).

³² En su *Essai sur la physiognomonie destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, 1775 (Ensayo sobre la Fisonomía para promover el amor hacia la Humanidad), estableció planteamientos fisiognómicos y frenológicos que podrían ser causa congénita del crimen.





Figura 10. «Ladrón, falsario y homicida», máscaras mortuorias en cera que pertenecieron a la colección Lorenzo Tenchini Ó Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso (Torino, Italia).

zaron sus técnicas científicas para la creación de sus personajes³³ aunque fueron pocos los artistas que admitieron de forma plena la ideología lombrosiana. Un caso excepcional fue el poeta y ensayista portugués Fernando Pessoa (1888-1935), que desarrolló una especie de tratado sobre el viejo asunto de la enfermedad psíquica y la creatividad artística llegando, incluso, a conclusiones muy semejantes a las de otros autores. Escribió un cuento, *The Door*, con largas digresiones sobre la locura después de leer libros médicos imbuidos por el discurso clínico de la época. Se sabe que entre 1906 y 1908, leyó a filósofos como Kant y Nietzsche y a psiquiatras como Cesare Lombroso que le marcaron profundamente, por eso no es de extrañar que ciertas reflexiones sobre las características de los hombres superiores coexistan con algunas sobre el carácter de los hombres de genio. En 1935, en una carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, en una interpretación psiquiátrica de sí mismo, se definió como un histérico-neurasténico. De hecho, la relación entre el genio y la locura fue para Pessoa una preocupación a lo largo de toda su vida. Un claro ejemplo de esas influencias lombrosianas podemos visualizarlo en el siguiente manuscrito: «El criminal, el idiota y el loco son atávicos: se asemejan a nuestros antepasados remotos en una parte de su carácter. El hombre de genio es antiatávico. Él se parece a nues-

³³ *Cf.* (21), p. 144.

tros descendientes remotos; se encuentra por delante de su estadio en la evolución. Los otros están detrás»³⁴.

Creía Lombroso que se podría reconocer a un delincuente por su anatomía física. Este médico es considerado padre de la antropología criminal y pionero en la utilización fotográfica en psiquiatría³⁵ por sus reportajes dedicados a la enfermedad mental y la delincuencia. Realizó más de 400 autopsias y 6.000 análisis de bandidos vivos para construir su teoría del «delincuente nato»: un tipo de hombre especial que presenta características físicas similares a las de simios y otros primates. Una especie de ser involucionado que se comporta como un «salvaje moderno»³⁶ y que eventualmente actuaría contrario a las reglas y expectativas de la sociedad civilizada. Para que un individuo fuese considerado un peligro latente debía poseer los siguientes rasgos: asimetría en el rostro, asimetría en el cráneo, una frente hundida, prognatismo (cuando la dentadura sobresale del plano vertical de la cara), orejas de inusual tamaño, brazos excesivamente largos, menor capacidad craneana, mayor diámetro bizigomático (anchura máxima de la cara), gran capacidad orbitaria y abultamiento del occipucio (parte posterior de la cabeza), entre otras características³⁷. Estimó incluso que estos factores de origen genético se encontraban en un delicado equilibrio con elementos externos que influían en la conducta del individuo, como el clima, la orografía, el grado de civilización, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la posición económica y hasta la religión³⁸. Sin embargo, que el delincuente sea un hombre esclavo de su herencia y por ende carente de discernimiento, intención y libertad no importó a Lombroso a la hora de considerar su pena. En su libro *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale* propuso lo que él llamó la «terapia del delito» y escribió:

... si suprimida la base del derecho divino, no le queda a la justicia humana otra razón que la defensa social, y si esta defensa social no se puede conseguir solamente con el secuestro del individuo nocivo, entonces es lícito recurrir a aquella eliminación de los seres más dañosos, que fue origen del perfeccionamiento, según las leyes de la selección en la lucha por la vida, formuladas por Darwin³⁹.

Una de las grandes revelaciones en la vida de este psiquiatra-antropólogo fue el descubrimiento de la obra de Charles Darwin *On the Origin of Species* (1859), considerado uno de los trabajos precursores de la literatura científica y el funda-

³⁴ PESSOA (24), p. 34.

³⁵ Sobre el importante fondo fotográfico que posee el museo, ver el estudio de TURCIO, Silvana: *Il fondo fotografico* en (17), pp. 145-152.

³⁶ Sobre el *Mostri lombrosiani*, ver MUSUMECI, Emilia en «Le maschere Della collezione Lorenzo Tenchini», *idem.*, pp. 75 y 76.

³⁷ *Vid.* clasificación de los delincuentes en según Lombroso en: [http://ctinobar.webs.ull.es/1docencia/Cambio Social/LOMBROTIPOS.pdf](http://ctinobar.webs.ull.es/1docencia/Cambio%20Social/LOMBROTIPOS.pdf) (en línea, 5 julio 2013) y (25).

³⁸ Ver PESET (21), pp. 256 y ss.

³⁹ Ver <http://es.scribd.com/doc/33006646/Lombroso-Cesare-Le-piu-recenti-scoperte-ed-applicazioni-della-psichiatria-1893> (en línea, 30 junio 2013).



mento de la teoría de la biología evolutiva. En este famoso libro, exponía Darwin la teoría según la cual el hombre sería el fruto de una evolución milenaria que le haría descender del mono con el intermediario del *Pithecanthropus erectus* y diferentes clases de humanoides más o menos inteligentes. Lombroso, apasionado, se apresuró a traducir al italiano la obra y a buscar sus consecuencias en el campo de la criminología. Habiendo constatado que el criminal, al igual que algunas especies animales como las ardillas o los castores, presentaba a menudo un hundimiento de la fosa occipital, dedujo que el delincuente constituía un ejemplo característico de lo que Darwin llamaba una «evolución atávica», haciendo regresar la especie humana hacia la animalidad, y que, por consiguiente, el comportamiento criminal no se debía en absoluto a un condicionamiento exterior, sino a una disposición natural en algunos sujetos, a los que llamó «criminales natos». Estaba convencido de que el genio es una de las muchas formas de la locura. Llega incluso a afirmar que «hay bastantes puntos donde la fisiología de los hombres de ingenio toca con la patología de los insanos»⁴⁰, «los violadores, tienen labios y párpados hinchados» (fig. 11), «la longitud de la cara es también más grande en los criminales, gracias especialmente a la mayor altura de la misma, a la prominencia y separación de los pómulos, y no pocas veces al prognatismo bastante acentuado»⁴¹, «nunca he visto un anarquista que tenga la cara simétrica» y no dudó en señalar que «las mujeres consideradas normales, albergan rasgos criminaloides»⁴².

Lombroso consideró que el artista melancólico estaría predestinado a ser un delincuente. Nadie escaparía por tanto al peligro de la degeneración, ni siquiera aquellos hombres que la sociedad considera superiores. Mucho se ha escrito sobre el carácter morboso, o al menos distinto, del artista y el sabio. El humor melancólico sería considerado por la escuela lombrosiana como una neurosis, una degeneración o algún tipo de enfermedad, padecer la bilis negra, la melancolía —concepto que suele atribuirse a Aristóteles pero según los especialistas procede de su discípulo Teofrasto⁴³—, hace a los hombres depresivos, pero al mismo tiempo, el genio nace

⁴⁰ Cit. en WITTKOWER (16), p. 268.

⁴¹ Ver (21), p. 406.

⁴² La tesis de Lombroso se acerca al relato bíblico de que la mujer trajo el pecado al mundo e incluso a las afirmaciones de F. Nietzsche. El filósofo alemán en *El Anticristo* con respecto a la mujer, escribió: «El antiguo Dios, espíritu pleno, sumo sacerdote pleno, perfección plena, se pasea tranquilamente por el paraíso. Pero se aburre. Y es que ni siquiera los dioses logran vencer el aburrimiento. ¿Qué hace? Inventa al hombre, y el hombre le resulta divertido. Pero también el hombre se aburre. Dios se apiadó entonces, hasta extremos ilimitados, de esa única molestia que provocan todos los paraísos; y, acto seguido, creó también otros animales. Con ello cometió Dios su primer error, porque al hombre no le parecieron divertidos los animales: los dominó y no quiso pasar a ser un animal más. Ante esto, Dios creó a la mujer. Al momento se acabó el aburrimiento, pero también se puso punto y final a otras cosas. La mujer fue el segundo error de Dios: En su esencia, la mujer, Eva es la serpiente. Esto lo sabe todo sacerdote. De la mujer vienen todos los males al mundo... En consecuencia, también la ciencia procede de ella. Sólo por medio de la mujer, llegó el hombre a probar el fruto del árbol de la ciencia», NIETZSCHE (26), pp. 89-90.

⁴³ Cf. NÚÑEZ FLORENCIO (27), p. 174 y ss. Sobre genio, la locura y la melancolía, Vid. también WITTKOWER (16), pp. 100-130. El problema xxx, 1 sobre el hombre de genio y la melancolía



Figura 11. Cabeza que corresponde al poema «Codicia» de *Laboratorio lombrosiano*.

de esa condición. Creamos o no esa teoría, lo cierto es que ese problema ha recorrido con mayor o menor presencia, la historia del pensamiento y fue recogido magistralmente por Durero en su famoso grabado «Melancolía I» o «La melancolía» (1514). Estas curiosas afirmaciones constituyen el claro ejemplo de la real convicción de Lombroso en este asunto.

La poeta, sin embargo, en los labios hinchados no ve un rasgo típico de los violadores como señala Lombroso (fig. 11) sino más bien la representación de la codicia, tal y como puede leerse en el poema titulado «Codicia», porque precisamente la relación entre poema y escultura no es ilustrativa sino una voz poética que se distancia del discurso científico:

Estos son los labios de la codicia
 Impúdicos contornos de abultada anatomía
 Carne carnosa carnal se regodea
 Se lame redonda desde los bordes
 Grasa impúdica y temblorosa

es un texto de pequeñas dimensiones que ha sido producto de una vasta y fecunda literatura. Ha interesado tanto a filósofos como a médicos desde la Antigüedad hasta nuestros días, campos del pensamiento que se han preguntado sobre las relaciones entre la melancolía y la creatividad. Ver el estudio de Jackie Pigeaud en Aristóteles: *El hombre de genio y la melancolía (problema xxx)*, ed. acantilado, Barcelona, 2007.



Insaciable ventosa
Se tragaría el mundo
se lo tragaría
se lo está tragando
Biología pecante con solo sonreír
Exceso perfecto
En perpetuo estado de apetito⁴⁴.

Afortunadamente, las teorías sobre el «criminal nato» de Cesare Lombroso están hoy en día superadas, pues han sido ampliamente desmentidas; así, por ejemplo, el hundimiento de la fosa occipital ya no es considerado como indicio característico de cualquier tendencia criminal. Con respecto a la creación artística, la miscelánea enciclopédica de Lombroso según Wittkower (15) «pretendía dar una definición intemporal de la personalidad artística, y ni las obras de arte ni los problemas específicos de los artistas individuales tenían lugar alguno en sus deliberaciones»⁴⁵. En el momento de desarrollo de la citada tesis doctoral, Lombroso despertó cierta curiosidad y el autor leyó sus teorías sobre antropometría y fisonomía de los criminales con detenimiento pero no tuvo mayor repercusión ni desarrollo al alejarse de los intereses perseguidos en aquel momento, más centrados en demostrar —a través de fuentes textuales e imágenes— que los sistemas de proporción y esquemas de construcción geométricos habían tenido incidencia en la práctica y enseñanza de la escultura en talleres y academias. Bastantes años después, durante el transcurso del año 2010, visita el estudio del escultor la profesora del Departamento de Filología de la Universidad de La Laguna María Belén Castro y ve algunas de las cabezas que formaron parte de «Laberinto de pasiones». Curiosamente, la asociación con las teorías de Cesare Lombroso surgió al instante:

el positivista que elaboró con las medidas craneanas toda una ciencia médica y penal a partir de las teorías fisiognómicas del XVIII, que permitía clasificar a la gente como delincuentes según sus facciones, vicios o tendencias por el ancho de la frente y otros rasgos [...], influyó notablemente en la construcción de personajes de la novela naturalista donde un hombre con labios gruesos, cejijunto y de frente estrecha se sabía que era carne de presidio o de manicomio o de frenopático... Tus cabezas son un auténtico *laboratorio lombrosiano*⁴⁶.

Pero durante su elaboración, lo cierto es que Lombroso no estuvo presente, por lo menos de forma consciente, y fue a partir de esa conversación cuando se establecieron las asociaciones y así surgió el acertado título que sus autores consideraron finalmente como el más apropiado para el poemario dada la estrecha relación y aparente semejanza con algunas fisiognomías de individuos catalogados por el antropólogo italiano y materializadas en ceras anatómicas conservadas en el museo.

⁴⁴ Ver (3), p. 60.

⁴⁵ Ver (16), p. 268.

⁴⁶ Fragmento de la conversación mantenida con la profesora, mayo de 2010.





Figura 12. Cabeza que corresponde al poema «Antropólogo antropófago» de *Laboratorio lombrosiano*.



Figura 13. Reproducciones de escayola de dos cráneos humanos afectados por la enfermedad de la lepra Ó Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso (Torino, Italia). Fot. Román Hdez, 2013.



Pío Baroja (20) escribió en sus memorias que «en todas partes había un pequeño lombroso»⁴⁷ y, sin que se identifique en modo alguno con las teorías lombrosianas⁴⁸, el pequeño lombroso que podría existir en el escultor —dada su afición por el coleccionismo de cráneos humanos, de animales y toda suerte de huesos— proviene, en parte, de las clases de anatomía artística recibidas durante sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Las imágenes proyectadas durante esas clases mostraban simetrías y asimetrías de la cabeza visualizadas en cráneos de animales y humanos con anomalías en claro contraste con aquellas otras imágenes de delincuentes que pernoctaban en la cárcel provincial de Tenerife 1. Se apreciaban rasgos destacables en individuos que mostraban toda clase de asimetrías, ojos hundidos y arcos superciliares irregulares, esquizofrénicos con mentones retraídos e incluso rasgos físicos producidos por enfermedades.

CONCLUSIONES

Durante la presentación del libro se suscitaron interesantes debates que pusieron de manifiesto la estrecha relación que existe entre el pensamiento creador del poeta y del artista plástico, es decir, entre el mundo visual y el mundo textual, estableciéndose un vínculo entre imagen y palabra.

El libro editado es una écfrasis de la obra de arte, esto es, la representación verbal de una representación visual. Creación que ha aunado lo visual y lo textual, los registros de las palabras y los textos dentro de la forma plástica o estrechamente asociados a ella. Sólo basta mirar cada una de las cabezas y su correspondiente título y poema. En cada lectura, de la obra y del poema, se aprecia la distancia interpretativa de la ciencia lombrosiana y la imaginación poética y escultórica ya que para el antropólogo el genio del artista era una consecuencia emanada de la locura, para la poeta, y por extensión también para el escultor, se llega a convertir ahora incluso en motivo de mofa e ironía: De rutilante modestia atribulado, tema del eunuco, mutante, Fred Murdock, Crítica del juicio, El del sueño extravagante, Consejero oriental, Antropólogo antropófago, Transmutaciones, Analítico, Secretísima ciencia, Migrante y *Morbidez*. Este último poema, bajo el título *morbidez*, invita a otra comprensión: «mórbido» sí, pero no enfermo sino más bien delicado, sedoso. Incluso, esta última cabeza recogida en el libro es para la poeta un retrato del propio artista, de ese hacedor que calla en reposo. El poema en cuestión es bastante significativo:

Un azul cantabile invade el aire.
Un clima benigno
sin convulsa agitación interior.

⁴⁷ Ver (28), p. 193.

⁴⁸ Máxime cuando la aplicación a las leyes biológicas de la herencia del perfeccionamiento de la raza humana fueron puestas en práctica por el nazismo 50 años más tarde para justificar el antisemitismo.



Sedoso y acariciable el silencio se extiende
como una pradera desde lejos.
Ilusión de permanencia
se ha cristalizado en el barro,
apenas sugerida por el arco
de las cejas
¿Hablará algún día?
¿Dirá que es polvo enamorado
y nada?
Por ahora calla.
El retrato del artista en reposo
Calla⁴⁹.

La profesora Amelia Gamoneda —autora del prólogo de *Laboratorio lombrosiano*, además de investigadora sobre la relación de la literatura con la neurociencia— en la presentación del libro en la Universidad de Salamanca⁵⁰, señaló que lo importante aquí no es tanto la figura de Lombroso sino el laboratorio que han puesto en marcha para el discurso poético-artístico la poeta y el escultor. En su prólogo da algunas claves más al espectador-lector sobre este proyecto artístico-literario:

La sombra de Lombroso es alargada [...]. Lombroso produjo una antropología criminal que pretendía tener gran influencia en los terrenos de la psiquiatría y la justicia: el criminal nato poseía rasgos psicológicos y anatómicos específicos, en los que aún se podía ver su poca distancia con el animal [...]. Entrar en su laboratorio, como han hecho el escultor [...] y la poeta [...], es transitar por tres caminos simultáneos: la historia crédula de la ciencia anatomo-antropológica, la historia vergonzante de la eugenesia y la historia apasionante de la vinculación de lo plástico y lo emocional⁵¹.

En *Laboratorio lombrosiano*, la materia ósea y carnal se transfigura en terracotas policromadas bajo una visión poética en la que se aporta una lectura de pasiones, emociones y complejidades psíquicas que no son remitidas a lo monstruoso, sino comprendidas como naturaleza humana compartida. Las correspondencias psicofísicas que pueden apreciarse entre los individuos catalogados por lombroso y, por tanto, certificados por la ciencia han sido puestas en duda por la imaginación.

Laboratorio lombrosiano ha sido una exploración arriesgada a la vez que sugerente que transgredió los usos escultóricos convencionales para, en manos de la escritora, aproximarse a una indagación que participa fundamentalmente de la sustancia poética. La tensión dialéctica se ha manifestado en la relación arte y literatura, más allá de convencionalismos de carácter científico. El diálogo entre arte y palabra muestra aquí una expresión explícita en la búsqueda de la multiplicación

⁴⁹ Ver (3), p. 68.

⁵⁰ Notas recogidas durante la sesión dedicada a la presentación de nuestro libro en el SDLM (Seminario Discurso Legitimación y Memoria) de la Universidad de Salamanca el 24 de mayo de 2013.

⁵¹ Ver (3), prólogo, p. 15.



de sentidos y significados en donde la imagen se asocia con las reverberaciones del lenguaje para ofrecernos toda una suerte de emociones, sensaciones y conceptos, marcados por una fuerte connotación creativa. La percepción poética ha sobrepasado la apariencia para sumirse en la sugerente ambigüedad de lo representado. En este sentido parece manifestarse el más radical y atrevido arte contemporáneo que, por encima de los pareceres estéticos, de lo sensorial, invita e incita a la reflexión con la intención de desentrañar lo oculto imaginario.

Recibido: 25/07/2013

Aceptado: 04/06/2014

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que acogieron con gran interés la presentación de *Laboratorio lombrosiano*:

Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso (Turín, Italia).

TEA, Tenerife Espacio de las Artes (Canarias).

Dpto. de Lenguas, Literatura y Cultura de la Universidad de Massachusetts (EEUU).

Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca (España).

Dpto. de Lengua y Literatura de la *Università Degli Studi di Firenze* (Florencia, Italia).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) JÜNGER, Ernst: *El autor y la escritura*, ed. gedisa, Barcelona, 2003.
- (2) *La palabra imaginada. Diálogos entre la plástica y la literatura en el arte español*. [CATÁLOGO]. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2 marzo al 17 de junio 2007, Junta de Castilla y León, Caja Segovia, Madrid, 2007.
- (3) RUSSOTTO, Mária; HERNÁNDEZ, Román: *Laboratorio Lombrosiano /Lombrosian laboratory*, (trilingüe: español, inglés e italiano, trad. Peter Khan y Valerio Nardoni), ed. Centro Studi Jorge Eielson, Firenze, 2012.
- (4) JUARROZ, Roberto: *Realidad y Poesía*, ed. Pre-textos/poéticas, Valencia, 2000.
- (5) TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la estética II. La estética medieval*, ed. Akal, Madrid, 1990. BACHELAR, Gaston: *La poética del espacio*, ed. Fondo de Cultura económica, Madrid, 2004.
- (6) ALBRECHT, Hans Joachim: *La escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y la configuración artística*, ed. Blume, Barcelona 1981
- (7) PLATÓN: *Diálogos* (Filebo, Timeo, Critias), ed. Gredos, Madrid, 1997.
- (8) CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, ed. Akal, Madrid, 1995.
- (9) SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, ed. Paidós, Barcelona, 1987
- (10) VESALIO, Andrés.: *Iconografía anatómica* (Fabrica, Epitome, Tabulae sex), prefacio de P. Huard y M. J. Imbault-Huart, ed. Laboratorios Beecham, Barcelona, 1983.
- (11) PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, ed. G. Gili, Barcelona, 2010.
- (12) PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*, ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- (13) *Confesiones para la ironía y la razón* (Román Hernández), [CATÁLOGO] ed. galería Mácula, La laguna, 2000.
- (14) LE BRUN, Charles: *Conferencias*, coed. Consejo General de la arquitectura Técnica de España y CAM Caja Mediterráneo, Valencia, 2008.
- (15) HERNÁNDEZ, Román: *Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura* (tesis doctoral), Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 1993.
- (16) WITTKOWER, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. Cátedra, 1985.



- (17) MONTALDO, Silvano y TAPPERO, Paolo: *Il museo di Antropologia criminale «Cesare Lombroso»*, UTET Librería, Torino, 2009.
- (18) BARSANTI, Giulio: «L'uomo tra *storia naturale*, e medicina». En *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e practice dell'antropometria e della psicologia sperimentale*. IMSS, Florencia, 1986
- (19) VIGARELLO, Georges (dir.): *Historia del cuerpo (i) Del Renacimiento al siglo de las luces*, ed. Taurus, Madrid, 2005.
- (20) *Enciclopedia anatómica. Colección completa de figuras anatómicas de cera*. Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, sezione di zoología La Specola. Ed. Taschen, Germany, 1999.
- (21) PESET, José Luis y PESET, Mariano: *Lombroso y la escuela positivista italiana*, Instituto Arnau de Vilanova, CSIC, Madrid, 1975.
- (22) VVAA: *La cere Anatomiche della Specola*, Arnaud ed. Firenze, 1997.
- (23) GRAHAM John. *Essays on physiognomy. A Study in the History of Ideas*. Bern, Frankfurt, 1979
- (24) PESSOA, Fernando: *Escritos sobre genio y locura*, edición, introducción y traducción de Jerónimo Pizarro, ed. Acanalado, Barcelona, 2013.
- (25) MAXTOR (ed.): *El atlas criminal de Lombroso*, SCIFF (Sociedad española de Criminología y Ciencias Forenses) Escuela de Criminología de Cataluña, ed. Maxtor, Valladolid, 2006
- (26) NIETZSCHE, Friederich: *El antricrosto (Maldición sobre el cristianismo)*, ed. Buma, Madrid, 1982.
- (27) NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: «Sobre la Bilis negra o mal de Saturno», en *Ars Medica. Revista de humanidades*, vol. 7, núm. 2, Grupo Ars XXI de Comunicación, 2008, pp. 174-189, http://www.dendramedica.es/images/stories/Revista_humanidades/v7n2/Sobre_la_bilis_negra_o_mal_de_Saturno.pdf [En línea, 1 julio 2013].
- (28) BAROJA, Pío: *Desde la última vuelta del camino. Familia infancia y juventud*, Madrid, 1944.

