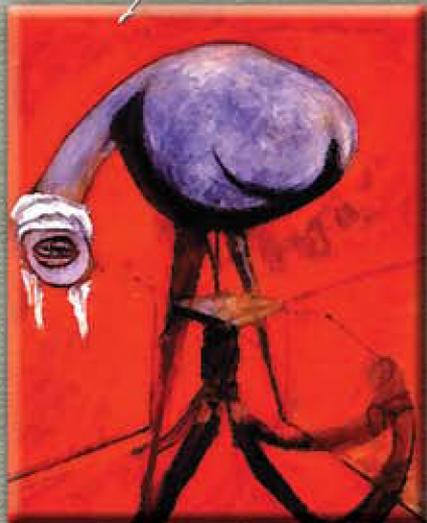


Ars médica

medicina y sociedad



Contenido

Dra. Matilde Petra Montoya Lafragua

Primera médica mexicana

La lucha por un anhelo 3

F. Bacon como el otro del cuerpo

Por Caleb Olvera Romero 11

Ars médica: Espacio dedicado a escritores y artistas miembros, o no, de la comunidad médica, quienes podrán aportar textos y obras artísticas que contribuyan a mejorar la cultura en salud de la comunidad.

El formato diferente y su cualidad de dossier desprendible tiene por objeto su amplia difusión más allá del área del interés estrictamente médico.

LUXMEDICA

AÑO 6, NÚM. DIECIOCHO, MAY-AGO
2011



Ars
médica

Dra. Matilde Petra Montoya Lafragua Primera médica mexicana La lucha por un anhelo

Matilde Petra Montoya Lafragua nació en la Ciudad de México el 14 de marzo de 1857; fue hija de Soledad Lafragua y José María Montoya. Su madre, Soledad Lafragua, era originaria de la Ciudad de Puebla, quien al quedar huérfana fue traída al Convento de la Enseñanza en la Ciudad de México, donde aprendió a leer y escribir. A los once años, fue trasladada al Convento de las Herma-



nas de la Caridad de San Vicente de Paul y a esa edad se le dio la responsabilidad de cuidar a varios pacientes en el Hospital de San Andrés. A los 13 años, Soledad conoció al joven militar José María Montoya, de 19 años, con quien meses después se casó, siendo aún una niña. Tuviron tres hijos. El primero fue un varón, quien de inmediato pasó al cuidado de su abuela paterna, una mujer dominante que decidió que lo mejor era encargarse personalmente de la educación del primogénito del joven matrimonio, que no pudo opinar en esa decisión.

José María falleció a corta edad y poco después nació Matilde quien fue educada como hija única.

Su padre, José María Montoya, era un hombre conservador, que no permitía que su esposa saliera de su casa, lo que llevó a la joven Soledad a dedicarle prácticamente todo su tiempo a la pequeña Matil-

de, una niña muy inteligente y deseosa de aprender, su madre empezó a transmitirle a su hija la educación que había recibido en el convento.

A los cuatro años, Matilde ya sabía leer y escribir, convirtiéndose en una ávida lectora. El padre de Matilde no comprendía ese interés por estudiar y con frecuencia se disgustaba con su esposa, ya que no le veía sentido a la educación que pretendía darle a la niña.

La época en que Matilde vivió su niñez fue de guerra civil; ella estudió lo que se llamaba educación elemental, es decir, los tres primeros años de primaria, y educación superior, que correspondía a los tres siguientes.

A los 11 años quiso inscribirse en la Escuela Primaria Superior (Secundaria ahora), cosa que no logró debido a su corta edad, su familia le costó estudios particulares.

Así que con maestros particulares terminó su preparación y presentó a los 13 años el examen oficial para maestra de primaria, el cual aprobó sin dificultad, pero su edad fue nuevamente un impedimento para obtener el trabajo.

Ese año murió su padre y Matilde se inscribió en la carrera de Obstetricia y Partera, que dependía de la Escuela Nacional de Medicina, obligada a abandonar esa carrera debido a dificultades económicas, la joven se inscribió en la Escuela de Parteras y Obstetras de la Casa de Maternidad que se encontraba en las calles de Revillagigedo, un lugar que se conocía como de “atención a partos ocultos”, es decir, que atendía a madres solteras.



Estudió partería en el Establecimiento de Ciencias Médicas -antecedente de esta actual Facultad-, que implicaba dos años de estudios teóricos, un examen frente a cinco sinodales, y la práctica durante un año en la Casa de Maternidad. A los 16 años, Montoya recibió el título de Partera y se estableció a trabajar en Puebla con un éxito rotundo.

En esa época, los médicos comenzaban a atender partos, pero las mujeres preferían a las parteras, porque ellos solían ser más agresivos: utilizaban el fórceps en casi todos los partos y la posición ginecológica, que era la más cómoda para el ginecólogo, pero no la mejor para dar a luz.

Empezó a trabajar como auxiliar de cirugía con los Doctores Luis Muñoz y Manuel Soriano, con el objetivo de ampliar sus conocimientos de Anatomía, ya que en sus estudios de Obstetricia sólo le habían enseñado los conocimientos relativos al aparato reproductor femenino.

Con el poco dinero que contaba, se dio tiempo para tomar clases en escuelas particulares para mujeres y completar sus estudios de Bachillerato.

Al cumplir los 18 años, Matilde Montoya buscó acomodo en la ciudad de origen de su madre, Puebla.

La joven partera se hizo rápidamente de una numerosa clientela de mujeres que se beneficiaban con su amable trato y sus conocimientos de medicina, más avanzados que los de las otras parteras y aún que los de muchos médicos locales.

Algunos médicos orquestaron una campaña de difamación en su contra en varios periódicos locales, publicando violentos artículos en los que convocaban a la sociedad poblana a no solicitar los servicios de esa mujer poco confiable, acusándola de ser “masona y protestante”.

La presión fue muy grande y el trabajo de Matilde Montoya se hizo insostenible, por lo que se fue a pasar unos meses a Veracruz.

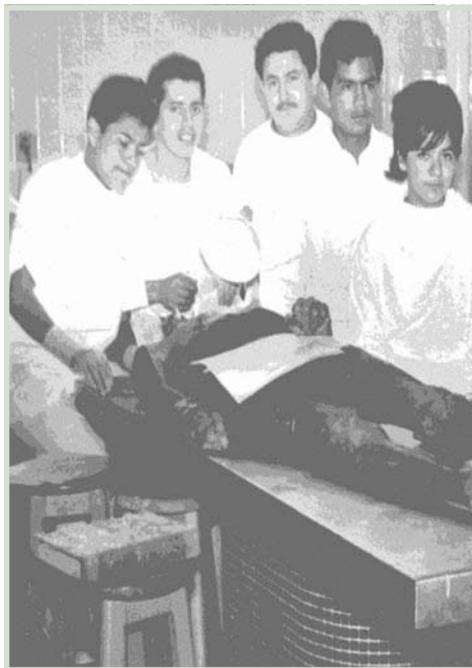
De regreso en la capital poblana, pidió su inscripción en la Escuela de Medicina de Puebla, presentando constancias de su recorrido profesional, cumpliendo con el requisito de acreditar las materias de Química, Física, Zoología y Botánica y aprobando el examen de admisión.

Fue aceptada en una ceremonia pública a la que asistieron el Gobernador del Estado, todos los Abogados del Poder Judicial, numerosas maestras y muchas damas de la sociedad que le mostraban así su apoyo.

Sin embargo, los sectores más radicales redoblaron sus ataques, publicando un artículo encabezado con la frase: “Impúdica y peligrosa mujer pretende convertirse en médica”.

Agobiada por las críticas, Matilde Montoya decidió regresar con su madre a la ciudad de México, donde por segunda vez solicitó su inscripción en la Escuela Nacional de Medicina, siendo aceptada por el entonces Director, el Dr. Francisco Ortega en 1882, a los 24 años.

Las publicaciones femeninas y un amplio sector de la prensa la apoyaban, pero no faltaban quienes opinaban que “debía ser perversa la mujer que quiere estudiar Medicina, para ver cadáveres de hombres desnudos”.



En la Escuela Nacional de Medicina no faltaron las críticas, burlas y protestas debido a su presencia como única alumna, aunque también recibió el apoyo de

varios compañeros solidarios, a quienes se les apodó “los montoyos”.

Varios docentes y alumnos opositores solicitaron que se revisara su expediente antes de los exámenes finales del primer año, objetando la validez de las materias del bachillerato que había cursado en escuelas particulares. A Montoya le fue comunicada su baja.

La joven solicitó a las autoridades que si no le eran revalidadas las materias de Latín, Raíces Griegas, Matemáticas, Francés y Geografía, le permitieran cursarlas en la Escuela de San Ildefonso por las tardes. Su solicitud fue rechazada, ya que en el reglamento interno de la escuela el texto señalaba “alumnos”, no “alumnas”.

Desesperada, Matilde Montoya escribió una carta al Presidente de la República, General Porfirio Díaz, quien dio instrucciones al Secretario de Ilustración Pública y Justicia, Lic. Joaquín Baranda, para que “sugiriera” al Director de San Ildefonso dar facilidades para que la Srta. Montoya cursara las materias en conflicto, ante lo que no le quedó más remedio que acceder.

Tras completar sus estudios con buenas notas y preparar su tesis, Matilde Montoya solicitó su examen profesional.

Nuevamente se topó con el obstáculo de que en los estatutos de la Escuela Nacional de Medicina se hablaba de “alumnos” y no de “alumnas”, por lo que le fue negado el examen.

Una vez más, dirigió un escrito al Presidente Porfirio Díaz, quien decidió

enviar una solicitud a la Cámara de Diputados para que se actualizaran los estatutos de la Escuela Nacional de Medicina y pudieran graduarse mujeres médicas.

Como la Cámara no estaba en sesiones y para no retrasar el examen profesional de Montoya, el Presidente Díaz emitió un decreto para que se realizara de inmediato el 24 de agosto 1887

Hubo quien publicó que Matilde Montoya se había recibido por decreto presidencial, cuando no fue así; dicho decreto tan sólo era para que se le permitiera recibirse si cumplía con los requisitos de presentar sus exámenes teórico y práctico ante un jurado académico. Por supuesto, le fue asignado el jurado más exigente y riguroso.

En lugar de disponer el Salón Solemne de Exámenes Profesionales, con sillones de maderas preciosas colocados en forma de herradura sobre una tarima para el jurado y las autoridades académicas, así como fina sillería para el público asistente, se le negó a Matilde el derecho a disfrutar de esa simbología de jerarquía profesional, disponiendo para su examen un salón menor.

Esto ocurría durante la tarde del 24 de agosto de 1887. Faltando pocos minutos para las cinco, hora fijada para el examen, llegó un mensajero avisando que el Señor Presidente Porfirio Díaz salía a pie de Palacio Nacional, acompañado de su esposa Carmelita y algunas amistades, para estar presente en el examen profesional de la Srta. Montoya.

Rápidamente abrieron el salón de ac-

tos solemnes, donde se realizó el examen durante dos horas, cumpliendo con todos los puntos reglamentarios. Matilde Montoya contestó correctamente todas las preguntas que se le hicieron y fue aprobada por unanimidad.

Cuando terminó el examen, se escuchó el aplauso de varias damas, maestras de primaria y periodistas que se habían reunido en el patio, festejando el veredicto de “aprobado”.

Al día siguiente, Matilde realizó su examen práctico en el Hospital de San Andrés ante la presencia del jurado y, en representación del Presidente, su Secretario Particular y el Ministro de Gobernación.

Después de recorrer las salas de pacientes, contestando las preguntas relacionadas con distintos casos, la examinada pasó al anfiteatro, donde realizó en un cadáver las resecciones que le pidieron, siendo aprobada por unanimidad.

El Ministro de Gobernación leyó un discurso elogiando a la Profesora en Medicina y Cirugía Matilde Montoya y, al día siguiente, la mayoría de los periódicos festejaron la victoria final después de tantas batallas de la Señorita Matilde Montoya, Primera Médica Mexicana.

Su título profesional, otorgado por parte de la Dirección General de Instrucción Pública del Gobierno del Distrito Federal, que entonces dependía del Ministerio de Gobernación, fue recogido semanas más tarde en la Escuela de Medicina por Paz Gómez, una amiga de Matilde Montoya, quien nos imaginamos ya no quiso volver

a poner un pie en ese lugar.

El Gral. Díaz y su esposa le obsequiaron después de la ceremonia de graduación una carretela y el tronco de caballos.

Después de titulada, Matilde Montoya trabajó en su consulta privada hasta una edad avanzada. Siempre tuvo dos consultorios, uno en Mixcoac, donde vivía, y otro en Santa María la Ribera. Atendía a todo tipo de pacientes, cobrándole a cada uno según sus posibilidades.

Participó en asociaciones femeninas como el “Ateneo Mexicano de Mujeres” y “Las Hijas de Anáhuac”, pero no fue invitada a ninguna asociación o academia médica, aún exclusivas de los hombres.

En 1923 asistió a la controvertida Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres, que se realizó en esta ciudad. Dos años después, junto con la Dra. Aurora Uribe, fundó la Asociación de Médicas Mexicanas.

Matilde amplió las posibilidades de trabajo de las mujeres en general. Los periódicos médicos ignoraron la noticia de su examen profesional, pero la prensa nacional, hasta la más conservadora, la alabó y dijo que había que apoyarla porque el hecho era un gran paso al progreso.

Al continuar con su relato, la especialista e invitada a impartir conferencias en otros países comentó que las contemporáneas de Matilde se dividieron: para unas, la de médico era una profesión reservada a los hombres y que la mujer no podría resistir ni ver la sangre; pero para otras fue una heroína.

Lo mismo pasó entre los hombres: algunos decían que las mujeres que se dedicaran a la medicina tenían que perder el recato y, desde luego, nadie querría casarse con ellas.

A los 50 años de haberse graduado Matilde Montoya, en agosto de 1937, la Asociación de Médicas Mexicanas, la Asociación de Universitarias Mexicanas y el Ateneo de Mujeres le ofrecieron un homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.



Matilde Montoya murió cinco meses después, el 26 de enero de 1938, a los 80 años.

Aunque nunca se casó, adoptó cuatro hijos, de los cuales le sobrevivieron un hijo en Puebla y una hija en Alemania, Esperanza, a quien envió a ese país para que se preparara como concertista, pero durante la II Guerra Mundial fue retenida en un campo de concentración y nunca se supo más de ella.

La Dra. Montoya fue de gran importancia en el impulso para que otras muje-

res estudiaran medicina en una época en la que la sociedad reprobaba la participación de la mujer en actividades fuera del hogar. Llegaron al grado de apedrear a las mujeres que estudiaban medicina; fue necesario unirse para apoyarse; en adelante, iban acompañadas por otras médicas al examen de cada una, para hacer frente a las agresiones de que eran objeto.

La participación de la Dra. Montoya en el impulso a la actividad profesional de las médicas, le valió múltiples reconocimientos de organizaciones de mujeres, la prensa y la entonces Secretaría de Salubridad y Asistencia.

Con motivo del centenario de la titulación de Matilde Montoya, el 24 de agosto de 1987, la Federación de Asociaciones de Médicas Mexicanas inició con toda anticipación los trámites para la instalación de un busto en bronce de su ilustre colega, pero debido a la destrucción por los sismos del 85, su develación tuvo que posponerse hasta 1988.

El busto en bronce se encuentra en el Jardín José Martí, enfrente del Centro Médico Siglo XXI, sobre Av. Cuauhtémoc.



El 23 de octubre de 2003 se develó otro busto de Matilde Montoya en el Patio de la Secretaría de Salud, junto con los de otros médicos ilustres de nuestro país “Matilde P. Montoya, Ejemplo de te-

nacidad en la persecución de un sueño ridículo para unos, imposible para otros y reprobado por los demás. Abrió a la mujer mexicana el camino de la ciencia en las postrimerías del pasado siglo.



*Quiero, Matilde, en nombre de mi sexo,
dedicarte mi canto, enternecida
porque has abierto un porvenir brillante
a la mujer en la azarosa vida...*

Poema de Camerina Pavón y Oviedo



*Imágenes de la web
Elaboración del formato cortesía de: M.M.T*



Ars
médica

Es su pintura la que nos revela la naturaleza contrapuesta de su devenir pintor. En *Painting* (1946) intentaba plasmar algo distinto a lo que finalmente aparece en escena, quizá un pájaro posándose sobre un campo, nos dice Deleuze en su ensayo sobre el pintor, pero lo cierto es que esos trazos fueron cobrando autonomía hasta crear por sí mismos, una obra con soberanía propia. La misma noción que antaño apareció en el desdoblamiento del Dr. Jekyll cuando se transforma en Mr. Hyde, pues su doble cobra propiamente una soberanía que plasma su ser interior, esa fuerza que habita en él y que ahora se manifiesta en color. Es agradable fantasear sobre esas panfletarias interpretaciones de las que ahora gustan tanto los psicólogos y que consisten en leer la personalidad de un niño a través de sus dibujos. Gusta esta experiencia, pues las pinturas de F. Bacon no llevan al extremo de la interpretación, fuerza en todo el sentido del término la violencia de la interpretación y da como resultado unas nociones psicológicas desbordantes. La noción de violencia mezclada hasta lo más íntimo con la sexualidad, revelando el misterio primigenio de la creación, el elemento monstruoso pone su huella justo sobre la composición para recordarnos, lo mismo que Mr. Hyde al Dr. Jekyll, que es él el que goza de la verdadera vida. F. Bacon sería el Dr. Jekyll de sus pinturas; sería la máscara de esa fuerza interior que habita en él y que se apodera del trazo para comunicarse con el mundo. El acto de la pintura comienza mucho tiempo atrás,

mucho antes de poner la primera pincelada, su acto comienza en la prelectura, en la planeación, pero poco a poco va surgiendo de la relación pintor - pintura, algo que no se puede reducir al simple pintar algo que no estaba en principio ahí y que por naturaleza escapa a la pintura. Éste es el elemento principal de la obra del pintor, este algo que va más allá de la pintura y que amenaza con erradicarse de su condición bidimensional e introducirse en el mundo de la carne para gobernar desde la pulsión oculta. Éste es el medio que la obra de F. Bacon amenaza con dejar de ser eso, una representación exterior de algo que fingimos desconocer pero que habita en nosotros con mayor o menor fuerza. La pintura nos muestra un hombre o lo que queda de un hombre que asoma desafiante la dentadura, esa sonrisa que desestructura lo humano volviéndolo instintivo, animal. Recuérdese que el gesto más propiamente animal es el de mostrar los dientes, que nos recuerda la ferocidad y la alarma, el desafío. Sin embargo, ni siquiera es un hombre, es sólo un busto con sonrisa que escapa a la oscuridad del paraguas. El paraguas, símbolo fálico que se vuelve motivo recurrente en las obras de F. Bacon. Buscado en un principio la organización de las formas y en segundo lugar la desorganización de las mismas, se busca una estética orgánica sin advertir que paulatinamente el acto de la pintura va desenvolviéndose y mutando, transformándose. Este mismo proceso que sufría el Dr. Jekyll, cuando terminaba como Mr. Hyde, es captado en muchas de las pintu-



ras de F. Bacon, donde se pueden entrever algunos órganos como ojos, bocas, penes, manos, que se estructuran y se desestructuran, dando paso a un monstruo o a un cálido doctor, la verdad no podemos saber si esta transformación es hacia Mr. Hyde o hacia el Dr. Jekyll. No podemos saber si es el pintor quien se transforma o las pinturas quienes lo devoran. F. Bacon es ajeno a nuestra reflexión, sus retratos obedecen a otra lógica, a una muy lejana, a la institución que está en busca de una estética de lo monstruoso, entendiendo este término como lo ajeno al orden, a la estructura racional del mundo de la que hablaba M. Weber en su ética protestante;⁴ se busca la carne o el pedazo de carne expuesta quirúrgicamente para lograr el impacto. Sus trípticos son aún más reveladores; esta forma de pintar en tres partes tiene la intención de atrapar en la bidimensionalidad la lógica del tiempo,

el movimiento mismo y si hay alguien que guste en captar el movimiento desestructurante ése es F. Bacon. En su primera obra considerada seria, un tríptico de título: tres estudios para figuras en la base de una crucifixión, 1944, muestra precisamente el dolor congelado, sugiriendo el tiempo de la desestructura de lo corpóreo. Es una obra de una terrible violencia expresiva si bien no representa ninguna acción violenta... imprime su horror en las formas y el área cromática que las rodea... el color naranja que ocupa el espacio de los tres lienzos impresiona tan violentamente al observador, que invade toda capacidad de percepción y elimina la posibilidad de interpretar las formas de acuerdo a las convenciones habituales de la lógica racional, un único sentido une a las figuras, cada una de las cuales está aislada en su propio lienzo: es una expresión furiosa, dolorosa y aterrorizada, de

4 Max Weber, *La ética protestante*, Ed. sarpe, Madrid 1984



víctima...⁵ Las tres figuras guardan para sí el recuerdo de su humanidad, es el Otro radical el que se presenta ante los ojos, para crear en nosotros el horror de la desestructura. Lo verdaderamente interesante es que se logra la belleza, en estas tres figuras que aún guardan rasgos humanos como lo son la cabeza, las ojeras, las sonrisas, la espalda, y sin embargo nadie puede afirmar que sean humanos, nadie se reconoce en ellas, pues se cree falsamente en un cuerpo como canon de belleza, en un cuerpo bello con formas establecidas. La voluptuosidad aún persiste en el juego y en la psique, se asoma el pensamiento y uno no puede dejar de interpretar el dolor de la obra, pues es perturbadora, en esta

perturbación va su secreto. Años después hará otro ensayo sobre este tríptico en 1988; cuarenta y cuatro años después, las versiones son tan similares que recuerdan el origen o la fuerza con que fueron grabadas en la mente del autor, quien cambia los colores naranjas por los guindas y presenta un fondo distinto, pero lo amorfo de las imágenes se mantiene como se mantiene a través de los años la impresión que causa en nuestra mente, la impresión que no nos deja olvidar que el cuerpo y el hombre pueden ser desestructurados, que esta dinámica impuesta es simplemente una adecuación arbitraria, que la verdad puede bien ser otra, que el hombre puede ser Otro.

⁵ Luigi Ficacci, *F. Bacon*, Ed. Taschen, Barcelona 2003, pág. 13 y 16



La Disolución del yo en busca de la carne

El autor inglés diluye el yo que refiere al cuerpo, el yo que refiere a la psique y el yo ante los Otros, mostrando una carne amorfa que recuerda su paso por el lienzo, como lo hace un caracol cuando deja su rastro de baba; se diluye, pues permanece el recuerdo de que en algún momento algo humano pasó por ahí, algo del Otro se mantiene ahí, una verdad grosera que nos recuerda el impulso ciego de la vida, la violencia inherente al universo que Schopenhauer identifica con la voluntad de vivir. Basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre. Una representación que responde básicamente a distintas

ideas: el cuerpo ya no es observado como el espacio, el refugio, que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e, incluso perdido; el control sobre el propio cuerpo es una ilusión... y se cuestiona su identidad.⁶ El pintor está convencido de la inminente relación que se entabla entre la primera persona y el cuerpo y más aún, entre la escasa idea que se tiene del cuerpo y su construcción mental. Durante décadas, por más de cincuenta años, su labor ha sido crear seres y cuerpos crucificados, maltratados, deformes, contorsionándose como antaño los retrataba Joseph Conrad, quien nos habla de los esclavos como extraños seres amorfos llenos de dolor y de lástima,⁷ pero a diferencia de los cuerpos negros de *El corazón de las tinieblas*, los

6 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Ed. Anagrama, España 1997, pág. 195

7 Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Ed. UV, México

ne, el deseo inconsciente no estructura el cuerpo, es la desestructura que complementa la obra de Stevenson; si éste en principio nos habla de lo amorfo de la psique, ahora F. Bacon nos hablará de lo amorfo del cuerpo. Ni la identidad se logra mantener en la estética, pues esta identidad es un mito que puede ser narrado desde otras bocas, desde otras experiencias, desde otros recuerdos, quizá los de los otros, pero quizá desde nosotros mismos con una acumulación de sensaciones y deseos que nos resulten ajenos, no por no ser nuestros sino por estar en el sótano del inconsciente. La obra de F. Bacon consiste básicamente en la disolución del cuerpo, en la disolución y desestructuración de la identidad, juega con la angustia de la deposición de la carne, con la mutación de la posición de la carne. No se resigna a no ser el diseñador de su propio cuerpo. En su desenfreno se hunde para recordar la muerte de sus amigos, el alcohol acompaña su vida y busca una identidad que amenaza su mutabilidad, su transformación. Un esquizofrénico se aísla de sí mismo, mientras que la pintura intenta la comunicación de los ojos desestructurados, que piensan sobre sí como un conjunto de ideas inconexas, como un cuerpo amorfo que no logra fraguar. La mutación o la presencia de la parte instintiva o animal es aquí total, hombre cerdo, hombre animal, hombre grito, que muestra grotescamente su parte siniestra.

Pintar desde la carne

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo.⁹ Sin embargo no es así, se pinta desde el mundo interior, se pinta desde la prelectura y la preconcepción de los objetos, se pinta desde el prejuicio y la convención; de todo esto queda testimonio en el lienzo. La pregunta que nos salta en este momento es por el mundo interior del pintor ¿qué es lo que vivió? o con mayor precisión, ¿qué es lo que habita en su interior que encuentra salida en sus lienzos? Eso que lo lleva a intentar pintar la boca como Monet pinta un paisaje, que pretende competir en belleza y sensualidad con el que más, y va en busca de su inspiración al matadero. La muerte se filtra muy sutilmente. Él pinta para ganarle a la muerte, para que a la imagen le sobre vida y de todos modos se da cuenta de que de nada sirve esto, de que de todos modos son ridículos los esfuerzos de un ser condenado por definición a perecer. La lucha de perseverar en la forma es absurda cuando se sabe el resultado de antemano, la muerte. Sin embargo, esto no le importa pues cada lienzo es una pequeña batalla en contra de la muerte, de ahí su fascinación por el arte egipcio, pues es un arte que aunque reli-

⁹ *Ibid*, pág. 89



Ars
médica

gioso, tiene una dimensión trascendente, es un arte que intenta vencer a la muerte. Artaud lo expresa de la siguiente manera: No hay nadie que haya jamás escrito, pintado, esculpido, moldeado, construido, inventado a no ser para salir del infierno. Infierno del sí mismo, infierno del Otro, infierno de la repetición, pero sobre todo de la discontinuidad. Bacon es un ser discontinuo que no niega su finitud pero que lucha por dejar con su obra, un rastro de baba que dé testimonio de su estar en el mundo, que deje la huella de que por ahí pasó un caracol.

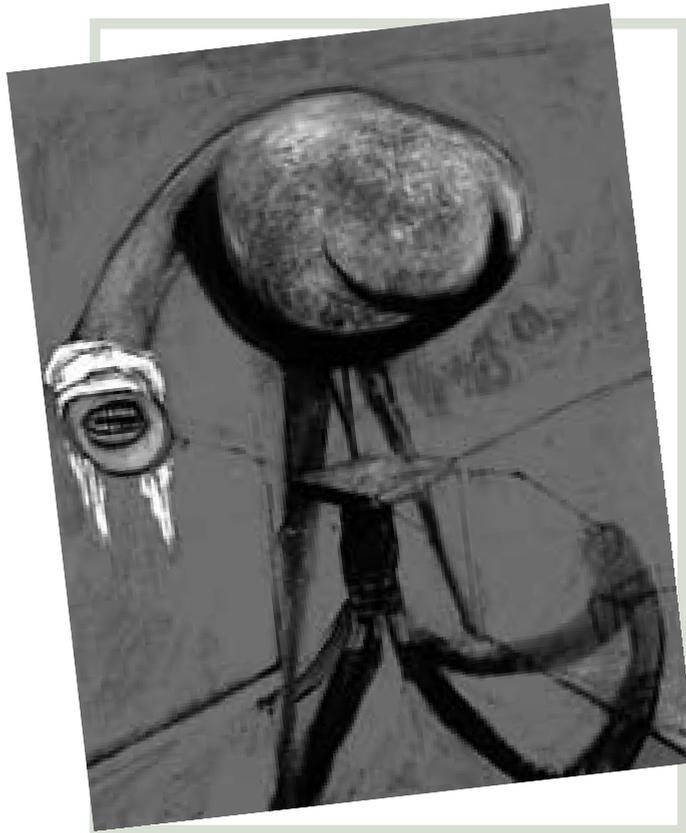
La hospitalidad da cuenta de ello, se trata del Otro, pero no de otro conocido sino de la alteridad radical, de eso que aún conserva parte de hombre pero que no es posible definirlo como tal. La máscara es la que resume al cuerpo, pero no es el cuerpo órgano, el órgano desestructura el cuerpo, la máscara sirve de resumen. Tanto F. Bacon como Stevenson se esfuerzan por mostrar una estética de la fragmentación del sí mismo, una posición donde el individuo está sitiado, puesto de cabeza, desconfigurado y desnudo en su más precaria metafísica. Las palabras tanto como los colores, sirven de herramientas para la realización de su trabajo. Dejan en claro el sentir de una época, sentimiento de un desenfreno total y amorfo, de un yo dividido y deshabitado, disuelto en las comunidades modernas, llevado hasta el extremo de la anonimidad, etiquetado como

hombre masa, y de ahí, justo de ahí, regresan para plasmar la singularidad del ser humano, pero ya no como individuo o sujeto estructurado, sino como fénix que puede recrear de su holocausto. La estructura psíquica es un espacio de laberinto interpretativo para nuestros autores, es una suerte de malabarismo tan frágil que puede volverse peligrosa, ambos proponen un desdoblamiento, un instinto animal, una fuerza que late en el corazón mismo del hombre. El cuerpo se hace carne, se desacraliza, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en su ser amenazado por su propia definición. Se descompone, se vacía, se prolonga en los regueros de semen, se dilata, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo.¹⁰ Pero aquí no hay un detrás del espejo, como antaño lo soñó L. Carroll en su deseo de carne de la otra Alicia. Aquí solo hay carne y forma o carne amorfa, los pedazos de F. Bacon no son disecciones precisas como lo serían en una intervención quirúrgica, sin precisión se reducen a la ejecución, en busca de de los principio pero ni ahí habitan del todo, antes bien, es una explosión de color que finalmente encuentra su realización en lo grotesco, en lo abyecto. Nos enfrentamos de golpe con nuestra verdad de pacotilla, con nuestra condición de víctimas ante un horizonte que nos recuerda lo vulnerable del cuerpo, lo frágil que se muestra la carne ante el hierro punzo cortante. No

¹⁰ José Miguel G. Cortés, *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Ed. Anagrama, España 1997, pág. 196

se trata de diseccionar la carne, sino la primera persona, de mostrar eso que nos regresa a la animalidad y que nos hace fundirnos en la masa violenta. Recuerdense las Bacantes de Eurípides, todas esas doncellas que bailan en el bosque entonando canciones al dios Baco y que desbaratan a Penteo,¹¹ aún a sabiendas de

que es su hijo, lo descuartizan y nunca se logra reconstruir el cuerpo.¹² De esto nos hablan las pinturas de F. Bacon, de esta disolución de la identidad, de fundirnos con esa fuerza vital y desgarrar la carne en que se supone es contenida, para comprobar de manera tácita la realidad de su existencia, de nuestra existencia.



¹¹ Eurípides, *Tragedias, III*, Ed. Gredos, Madrid 2000

¹² Es el hijo de Ágave quien las dirige, pero ellas no lo saben pues están bajo la influencia del embrujo de Dioniso