



**Victor I. Stoichita, *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Traducción de Anna María Coderch. Madrid: Cátedra, 2022, 304 págs.**

Son muchos los textos que en las últimas décadas han centrado su atención en el cuerpo humano y su consideración cultural, como la ampliamente ilustrada *Historia del cuerpo*, dirigida por Alain Gobin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, cuyo recorrido se iniciaba en el Renacimiento, o como los incontables escritos que han puesto el foco en creaciones del siglo XX que utilizan el cuerpo o alguna de sus partes como objeto a intervenir, como soporte o como protagonista indiscutible de la obra artística, y que tienen en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, de Juan Antonio Ramírez, uno de sus más sobresalientes ejemplos. El libro de Victor Stoichita, *En torno al cuer-*

*po*, es original en este contexto porque aunque habla de cuerpos, de cuerpos humanos imaginados o recreados por el arte, también y sobre todo, desbordando la idea de corporalidad física, analiza muchos aspectos que giran «en torno» a la materialidad de estos.

Centrado en el arte de la Edad Moderna, aunque retroceda o avance en el tiempo si el argumento lo requiere, Victor Stoichita combina el discurso político con el erótico o el análisis técnico y la descripción formal con el imaginario del poder y las creencias religiosas. Despliega un saber que podríamos calificar de enciclopédico en el que se dan cita la historia del arte, la antropología, la patristica, la filosofía o las ciencias médicas.

La indagación en los sentidos es una parte esencial de este libro, aunque no es la primera vez que Stoichita trabaja sobre estos. En *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, también se ocupaba de la vista, del modo en el que el arte «pensaba» sobre la visión en los albores revolucionarios de la pintura moderna. Asimismo, entre otros muchos textos, el autor ha dejado impagables testimonios de su atención a lo que sugieren a la vista y proyectan los cuerpos en un delicioso estudio, *Breve historia de la sombra*, realizado junto a su esposa Anna María Coderch, también traductora del libro que nos ocupa. Pero en *En torno al cuerpo*, pese al carácter central de la mirada, no es solo lo visual, ni siquiera el inconsciente óptico, —por utilizar el afortunado título de Rosalind Krauss— el centro exclusivo de su atención sino el que llama «inconsciente iconográfico», un inconsciente en el que se dan cita incluso desplazamientos sensoriales en una alusión frecuente de la sinestesia. Asimismo, se ocupa de lo ultrasensorial y reflexiona sobre los intentos de los artistas por representar, a través del cuerpo, lo invisible e intangible, como por ejemplo el olor o la sonoridad expresada en una obra de Carpaccio, dotada de una «luz activa, viva, perfumada».

Ya desde el subtítulo, *Anatomías, defensas, fantasmas*, se muestra la estructura tripartita de la publicación que, como aclara en la introducción su autor, aborda esencialmente tres aspectos: la eclosión del interés por el cuerpo en el Renacimiento, con atención especial a la anatomía; el cuerpo como actor y su protección visual

mediante corazas o tatuajes que al tiempo que ocultan, muestran, confundiendo la apreciación de la imagen corporal; y la expresión mediante el arte de la compleja relación entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible. Y todo ello se ofrece al lector mediante un recorrido no lineal que es el resultado del largo proceso de reflexión que ha dado lugar a este sorprendente conjunto de textos, algunos de los cuales habían visto la luz en diversos medios impresos en tanto otros han sido publicados por primera vez en este libro; un libro profusamente ilustrado que constituye una fascinante historia de las imágenes centrada en los cuerpos, pero que es también una indagación en lo que se oculta tras la apariencia o superficie de estos, tras lo meramente visible de las representaciones hechas por los artistas.

Cuando en 1980 Roland Barthes, refiriéndose a la fotografía, consideraba que el *punctum* hierde de manera sorpresiva, lastima, provoca una respuesta en el espectador, no estaba hablando de pintura, pero de igual manera, otras formas del arte, desde que este existe, nos golpean. Victor Stoichita utiliza en su libro solo en una ocasión el término *punctum*, pero a lo largo de sus páginas esa emoción inesperada que han despertado en él ciertas obras artísticas de la Edad Moderna se ha transformado en un conjunto de reflexiones variadas y sagaces mediante las que pone de manifiesto la enorme complejidad que algunas extraordinarias creaciones ocultan, como el autorretrato sin carne ni huesos en el que Miguel Ángel se muestra en la Capilla Sixtina como una piel colgante sin cuerpo. En el magistral capítulo sobre el despojarse de la piel y de los ojos, Stoichita recurre a escritos bíblicos y de la patrística para explicar cómo en ocasiones es entendido el cuerpo como simple envoltorio material que viste el alma.

*En torno al cuerpo* nos va conduciendo a través de los mecanismos, las estrategias formales y las puestas en escena utilizadas por artistas como Leonardo, Tiziano, Bronzino, Velázquez, Rembrandt, Zurbarán o muchos otros para crear imágenes cargadas de contenido simbólico que condicionan, dirigen o confunden al espectador.

El arte nos hierde porque es visible, porque de alguna manera también nos mira. En el capítulo sobre el buen

ojo y el mal de ojo, que tiene como arranque el análisis de la fusión simbólica a través de las miradas del *Encuentro en la Puerta Dorada* de Giotto, pero que también se refiere al maleficio, cita Stoichita a Plutarco: «Ni de tocar ni de oír se podría sufrir una herida tan fuerte como de mirar y ser mirado»; frase que nos llevaría a pensar asimismo en la lacanianista construcción de nuestra propia identidad en la mirada del otro, o en cómo un cuadro, o de un modo más preciso un espejo, transforma «mi yo en otro y el otro en mi», como más adelante se recoge en una cita de Merleau-Ponty.

Stoichita apoya sus sólidas argumentaciones sobre obras concretas en escritos de muy diversa naturaleza, en abundantes dibujos, en otras pinturas o en grabados. Y así, por las páginas de *En torno al cuerpo* desfilan numerosas imágenes junto a fragmentos filosóficos, de tratados políticos, fisiognómicos, anatómicos o técnicos, y todo ello al servicio de una hermenéutica del arte original y fascinante. Utilizando muchas veces como fuentes para descripciones iconográficas o precisiones biográficas escritos de Pacheco, Vasari o Alberti, la sagacidad del historiador del arte y su profundo conocimiento desvelan nuevas claves simbólicas para la interpretación al confrontar obras consagradas con referentes poco conocidos.

Valiente, desprejuiciado, Stoichita establece complejas relaciones entre, por ejemplo, recetarios técnicos medievales como el de Teófilo con tratados renacentistas, combina los escritos sobre pintura de Diderot con la teoría del color de Goethe y la estética hegeliana en un mismo texto sobre las rosas y las uvas asociadas a los personajes representados, o menciona a Foucault y a Agamben con relación al equilibrio entre saber y poder cuando comenta una obra de Carpaccio. Victor Stoichita polemiza sobre las hipótesis planteadas acerca de determinadas obras y sugiere nuevas y plausibles interpretaciones que ponen de relieve, una vez más, el infinito carácter polisémico del arte. Y así, cuando sitúa el foco en cómo los artistas han llevado al plano bidimensional algunos contenidos presentes en textos bíblicos, nos conduce al análisis de la luz y la oscuridad, del clarooscuro pictórico, para expresar la «relación dialéctica entre aparición y desaparición» y de qué manera artistas

como Stomer o Caravaggio asumieron el reto de intentar expresar de un modo verosímil lo maravilloso en la *Cena de Emaús*, que reclamaba al mismo tiempo reflejar un Jesús natural e irreal, su presencia y su desaparición.

La significatividad de las envolturas corporales, la relación entre la esencia y la apariencia, o los rituales de presentación pública de personajes poderosos y sus contrafiguras se examinan en el libro junto al estudio de dispositivos de representación como los ejes visuales calculados con precisión por los artistas.

Antes he mencionado a Barthes, quien afirmaba que la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Tampoco pueden repetirse existencialmente los cuerpos presentes en las obras de las que nos habla Stoichita, que a diferencia de las fotográficas no son «mecánicas», aunque sean determinantes en ellas los aspectos técnicos. Pero las pinturas son creaciones que al igual que las imágenes a las que aludía el teórico francés, hablan de lo que ya no está, aunque se haga presente para nosotros cuando miramos un cuadro. En ese sentido, recomiendo encarecidamente la lectura del capítulo dedicado a Elisabeth Vigée le Brun y sus fantasmas en el que Stoichita establece una maravillosa analogía entre un cementerio y un museo, no en el sentido en el que pudieran ligar ambos espacios y sus contenidos algunos artistas de las primeras Vanguardias, sino entendidos, museos y cementerios, como lugares en los que reinan no tanto la muerte como los espectros encarnados de lo que parece vivo, de lo que estuvo vivo y ya no lo está, como los personajes retratados en la pintura. La relación entre lo vivo y lo muerto, la angustia que provoca la apariencia de vitalidad en un objeto inerte nos conduce a los escritos de Freud sobre lo siniestro llevados al campo del arte, capaz de conciliar lo irreconciliable y hacer material y visible lo inmaterial e invisible.

Destacando la vista como sentido privilegiado, este libro propone viajes desde la piel al interior del cuerpo físico, pero también viajes desde la superficie de este hacia el misterio de lo que se oculta tras la anatomía; de ahí que buena parte de sus páginas se centren en los rostros, como cuando Stoichita escribe sobre los retratos renacentistas de doble faz o como cuando entra en el arte del siglo

XX y analiza con sorprendente agudeza la evolución de los rostros de Jawlensky como ejemplos de los intentos del arte por expresar lo sagrado en un proceso de reducción formal que conduce casi a la abstracción icónica.

Permítanme una digresión: Stoichita demuestra en este libro, como en todos los suyos, que el más elevado rigor científico no está reñido con la amenidad y la más exquisita escritura, desenmascarando de algún modo, con su trabajo, la fatuidad de otros historiadores del arte que consideran, por el contrario, que cuanto más incomprensible es un texto, cuantos más neologismos y palabras a la moda utilicen o más confusa sea su retórica, más profundo es el contenido.

Refiriéndose a las soluciones propuestas por los artistas para expresar la carnalidad y el alma a través de la representación de cuerpos —divinos o humanos, dolientes, gozosos, mórbidos, desnudos o vestidos, fortificados, desdoblados, duros o tiernos, heroicos, gloriosos, milagrosos o virtualizados por la tecnología moderna, que cierra las páginas del libro—, en definitiva, lo que Stoichita nos ofrece son ricos textos críticos, en el sentido en el que entendía el concepto de crítica el Romanticismo alemán, tan bien estudiado en su día por Walter Benjamin. Para teóricos alemanes como Friedrich Schlegel, el crítico no era un juez encargado de someter a juicio las obras sino alguien capaz de descubrir potencialidades, disposiciones ocultas en estas. Solo las grandes obras eran susceptibles de ser criticadas, porque la labor del crítico era la de desvelar parte de la infinita riqueza semántica de algunas excelentes creaciones, favoreciendo su crecimiento, como organismos vivos, e integrándolas en el flujo histórico para hacerlas perdurables. Es lo que ha hecho sabiamente Stoichita al traer al presente de los lectores de este libro nuevas vías de interpretación del arte que hacen posible ampliar el conocimiento de este, un conocimiento que emana de la reflexión, —parafraseando a Alfredo de Paz—, llevada a cabo para mostrar los procedimientos según los cuales las obras son pensadas y producidas.

**Esperanza Guillén**  
*Universidad de Granada*

