

SOFÍA FALOMIR SÁNCHEZ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

sofiafalomir@filos.unam.mx

ORCID: 0000-0001-6681-9287

Reseña a Cuitláhuac Moreno

*Residencia infinita en la muerte. Enfermedad,
melancolía y espectralidad en las artes.*

Ciudad de México: El Diván Negro, 2024.

En 1632, se reportó en Francia una misteriosa epidemia de posesiones diabólicas entre las monjas ursulinas de un convento en Loudun. Dos años más tarde, tras extenuantes averiguaciones y varios exorcismos, se condenó a la hoguera al párroco de la iglesia, Urbain Grandier, acusado de brujería. Pero antes de llegar a esta resolución, el misterioso episodio puso en marcha una importante pugna política que convocó a la demonología y la medicina hipocrática, y desencadenó álgidos debates en torno a los vínculos entre el alma y la fisiología. En su célebre estudio del caso, Michel de Certeau muestra que en este episodio se jugó una disputa institucional entre la teología, la medicina y la ley; una discusión que, en muchos sentidos, sentó algunas de las bases sobre las que, en el siglo XIX, se habría de erigir la moderna psiquiatría francesa. Pero este episodio no es relevante únicamente por haber allanado un cierto devenir de la historia de las pasiones. También es significativo en la medida en la que, en retrospectiva, ha sido revisitado, releído y resignificado por saberes posteriores. Siglos más tarde, Jean-Martin Charcot y Sigmund Freud, en proceso de producir sus propios discursos —nada menos que la neurología y el psicoanálisis— encuentran ambos, en el caso de las religiosas de Loudun, un antecedente que les permite perfilar sus nociones en torno a la histeria. Las endemoniadas se vuelven uno de los muchos elementos que (se) ensamblan (en) el cuadro clínico, como también lo hace la serie de fotografías tomadas a al-

gunas de las cuatro mil pacientes en el asilo de La Salpêtrière por encargo de Charcot. En ellas, las pacientes posan, histriónicas, frente a fotógrafos y dibujantes, y se vuelven agentes parciales en la configuración de un naciente marco sintomatológico que, como argumenta Georges Didi-Huberman en *La invención de la histeria*, debe entenderse como una producción discursiva, iconográfica e incluso teatral; una puesta en relación —y en escena— de cuerpos, miradas y discursos.

En la medida en que busca poner de relieve las muchas articulaciones necesarias para dar cuerpo a una cierta patología, esta breve historia de la histeria es una de las líneas temáticas desarrolladas por el filósofo Cuitláhuac Moreno en su libro *Residencia infinita en la muerte. Enfermedad, melancolía y espectralidad en las artes*. Derivado de su tesis doctoral, éste es un meticuloso estudio publicado en 2024 donde muestra cómo las artes y las letras no sólo han representado la enfermedad, sino que la han atravesado, distribuido, configurado y hecho legible. Para el autor, son tantos los discursos y codificaciones que se ensamblan en torno a un padecimiento tal como la melancolía, la tuberculosis o la histeria, que la enfermedad misma, en su cobrar contornos y nitidez, tiene mucho de composición literaria y artística. Incluso en los casos de los cuerpos in-sanos, dislocados y sufrientes —quizás precisamente en esos casos en particular— los entretrejimientos entre corporalidad, saberes, imágenes, deseo, historia y filosofía nunca son unívocos, sino que forman cruces complejos y mutuamente determinantes. En palabras del autor, “hablar de estos fenómenos en términos de invención en ningún sentido sugiere que se trate de algo falso, sino de una disposición sintomática, artística y hasta poética de la experiencia y aún más de la experiencia del pensamiento” (100).

Residencia infinita en la muerte comienza con una reflexión introductoria sobre la arqueología como método de aproximación a la historia. Tal como la entienden Michel de Certeau y Michel Foucault, este acercamiento tiene la particularidad de cuestionar las filiaciones y continuidades entre los distintos saberes, e incluso entre sus objetos. Un acercamiento de corte cientificista nos plantearía que la *melancolía*, por ejemplo, es el antecedente arcaico de ciertos cuadros clínicos posteriores —depresión, esquizofrenia, neurastenia—, y que aquel término es una aproximación vestigial y fallida a lo que hoy conocemos con mucha mayor certeza gracias a la progresiva solidificación del saber científico, al apuntalamiento cada vez más preciso de sus conceptos, al refinamiento de sus métodos y a la siempre estable legitimidad de sus criterios de validación. Por el contrario, un acercamiento arqueológico nos mostrará que la melancolía, tal

como se simbolizó y conceptualizó desde el humanismo renacentista, por nombrar sólo uno de sus muchos avatares, está vinculada a la *depresión* moderna y a otros cuadros clínicos de la psiquiatría del siglo XIX mediante una serie de quiebres y discontinuidades, de pugnas y apropiaciones. Así, ni la bilis negra hipocrática, ni la acedia que acechó los monasterios europeos en el medioevo puede entenderse en los términos descritos en el manual de diagnóstico psiquiátrico DSM-5.

Como ha mostrado Foucault, cuando un discurso determinado desbanca a otros, se olvida que el suelo del conocimiento es siempre un espacio en disputa, un lugar de choque de fuerzas y de polémicas; los rastros de la agonística se ocultan ahí donde un saber se ha posicionado como vencedor y ha erigido sus propios objetos como positivities que le son externas, y sus propios criterios de legitimación como las únicas varas de medida. Dicho de otro modo, la “naturalidad” del saber clínico no está dada, sino que se conquista y, desde esa victoria, oculta su carácter articulado y artefactual. Retomando puntillosamente este horizonte interpretativo, Cuitláhuac Moreno agrega que la determinación epistémica y clínica de la enfermedad es una labor que convoca una variedad de mediaciones literarias, médicas, filosóficas y artísticas, y que éstas siempre pueden reanimarse y ponerse en juego para hacer surgir sus latencias espectrales: “la arqueología supone una empresa dantesca: descender supone tratar de entender, volver a escuchar a quienes ya no pueden hablar sino desde ese umbral volátil de la escritura” (29). Lo que está en juego en estas pugnas es nada menos que los bordes entre lo legible y lo ilegible, lo audible y lo inaudible, lo visible y lo invisible.

Como parte de la columna vertebral de su estudio, Moreno retoma las reflexiones de Gilles Deleuze en *Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, un texto que cruza el problema del deseo, los cuerpos y la literatura en el caso de Leopold von Sacher-Masoch, escritor cuya obra dará nombre al cuadro clínico del *masoquismo* tal como el Marqués de Sade y su literatura dieron forma y nombre al *sadismo*. En este texto, Deleuze sostiene que toda labor clínica es una forma de *lectura*, y que toda producción de un cuadro sintomatológico es una tarea en muchos sentidos literaria: construir una distribución somática y libidinal —como, por ejemplo, el *masoquismo*— implica agrupar una serie de *signos*, de *síntomas*, y entramarlos unos con otros en una unidad de sentido que, en adelante, hará legible, bajo un nombre propio, este plexo de signos concomitantes. Vista así, la obra de ficción de Sacher-Masoch es, a la vez, literaria y clínica, así como, en palabras de Deleuze, “cuando un médico da su nombre a una enfermedad realiza un

acto a su vez lingüístico y semiológico de enorme importancia” (citado en Moreno: 78).

Además, en este mismo texto, Deleuze propone una segunda reflexión que Moreno hace suya y pone a operar a lo largo del libro: para el filósofo francés, el acercamiento al deseo, la sexualidad, la enfermedad o la historia, puede darse al modo de la *pornografía* o al modo de la *porno-logía*. El primer método supone que hay un hecho bruto (sea histórico o sexual) al que podemos tener acceso; en cambio, el neologismo “porno-logía” designa un acercamiento que pone de relieve el carácter de montaje del hecho y lleva al lenguaje al filo del acontecimiento, al límite del pensamiento, a lo *ob-sceno* como lo que siempre está necesariamente fuera de la escena. Este es el caso de la escritura de Sade o de Sacher-Masoch y, podríamos agregar, de Cuitláhuac Moreno, puesto que *Residencia infinita en la muerte* pone siempre el acento en cómo la historia de los marcos que hacen legible una enfermedad está asediada por espectros y residuos que no terminan nunca de asimilarse. Como Moreno se esmera en demostrar, siempre hay “regresiones y reenvíos” (68), huellas que insisten en el presente, quiebres y discontinuidades que atraviesan todo concepto nítido o disposición somática autoevidente. Crucialmente, los cuerpos, en su opacidad, introducen choques y resquebrajamientos, y nos confrontan también con lo que escapa a la representación y se introduce como perpetuo diferimiento.

En este sentido, *Residencia infinita en la muerte* da cuenta de las relaciones de poder y los sistemas de saberes que se inscriben en los cuerpos, pero también de la resistencia de estos mismos cuerpos que nunca se dejan determinar del todo mediante ningún discurso único. “Hay un resto que no sólo es materialidad inmediata, sino que es también resistencia ante los saberes que le pasan revista: dicho resto aparece en la forma de lo corpóreo: el pensamiento tiene cuerpo, pero los cuerpos han sido parte del fondo problemático de la filosofía” (68). Es en este sentido que el trabajo de Moreno tiene una importante implicación política en tanto que sostiene que hay un remanente que escapa lo legible, y que las cosas siempre *pueden ser de otro modo*, e incluso lo ya acontecido se mantiene siempre abierto para resignificarse, “pues la mirada es activa y pensar el pasado transforma su imagen” (69).

El estudio se desenvuelve entonces a partir de una clara conciencia de que el objeto histórico no está dado como una positividad que es anterior y exterior a la labor de historiarlo; antes bien, que algo se constituya como objeto histórico implica un esfuerzo narrativo, iconográfico y conceptual

que lo *produce* a la vez que lo *descubre*. En este sentido, el autor no supone que su propia exploración es una búsqueda infatigable por llegar a la verdad, a la esencia de la enfermedad o la melancolía —menos aún la muerte— sino una labor necesariamente creativa, en la que enfermedad, muerte, melancolía se vuelven horizontes del pensamiento, motivos a los que se regresa una y otra vez porque “siempre hay algo en lo *ya pensado* que no ha salido a flote” (23). El libro se estructura entonces como un tríptico, donde a cada uno de los tres grandes temas le corresponde una reflexión, en todos los casos eminentemente filosófica, pero marcada por la inclusión del arte y la literatura, mediaciones sin las cuales el particular problema que aquí nos atañe no podría pensarse.

Antes de resumir los contenidos de los apartados del libro, valga apuntar que uno de los grandes méritos del estudio de Cuitláhuac Moreno es que, a partir precisamente de su acercamiento multidisciplinar que combina filosofía, historia del arte, crítica literaria, análisis iconográfico e historiografía, se hace patente que enfermedad, melancolía y muerte son urdimbres de signos, de codificaciones, de relatos y de inscripciones en los cuerpos. Ninguno de los acercamientos del autor agota el “objeto” porque no estamos aquí hablando de *objeto* alguno: enfermedad, melancolía y muerte son, en todos los casos, acontecimientos múltiples, cuya complejidad sólo puede ponerse de relieve desde una mirada que es, por un lado, rigurosa, meticulosa, sistemática, pero que al mismo tiempo se mantiene abierta, ajena al afán de fijar o saturar el sentido, dispuesta a dejar que sus temas se desplieguen en sus múltiples facetas. Muestra de ello son las fuentes variadas del estudio, que lo mismo abordan filósofos como Foucault, De Certeau o Deleuze que las obras literarias de Kafka o Sacher-Masoch; además, el libro incorpora una rica y variada selección iconográfica que, leída con notable sensibilidad y oficio, se vuelve parte medular del entramado argumentativo. Dicha selección incluye el *Cristo yacente* de Hans Holbein (1521), el *Lucifer* melancólico de Franz von Stuck (1891), algunas cartas del tarot de Marsella, y varias piezas de la obra de Andy Warhol, entre muchas otras obras pertinentes.

La primera parte del tríptico lleva por título “Enfermedad. El cuerpo escenario”, y nos conduce por un recorrido arqueológico en torno al masoquismo, la histeria y la tuberculosis. Uno de los cruces más memorables entre enfermedad, cuerpo y escritura que se abordan en el apartado es el caso de Franz Kafka, en torno al cual Moreno acuña el concepto de *somatoficciones*. Según su lectura —que abreva de Deleuze-Guattari, Marthe Robert, pero también del relato ficcionalizado de Sealtiel Alatríste *El*

daño— la conocida hipocondría de Kafka es una construcción de ficciones que se inscriben en el cuerpo, pero ésta no es la única alianza entre enfermedad y ficción, pues los padecimientos de Kafka se convierten en una estrategia de escape, una suerte de “madriguera” (Max Brod *dixit*) en la que el autor se retrae de compromisos mundanos como el matrimonio para poder darse al espacio abierto y neutro de la escritura. Incluso la enfermedad de la que Kafka muere, la tuberculosis, trae consigo otros cruces posibles con lo ficticio: ésta es la enfermedad *literaria*, incorpórea, romántica (y romantizada) por antonomasia, una que lleva consigo —a diferencia de tantos otros padecimientos, como sostiene Susan Sontag— el halo de la beatitud. Los cruces entre cuerpo, ficción, imagen y pensamiento se pueden organizar, intermitentemente, de muy diversas maneras. Cito al autor *in extenso*:

toda enfermedad ocupa ya un campo estético de significación, así sea la de lo excluido y condenado, ambos términos tienen significaciones estéticas y no sólo políticas o morales. Lo relevante es mostrar que, a pesar del régimen simbólico al que se condenen todavía al cáncer, diabetes, VIH, obesidad, depresión, estrés, etcétera; todas ellas adjudicadas al descuido o a la culpa de quien las padece, podemos decir algo completamente romántico: la literatura está ahí para articular las metáforas, las dimensiones poéticas —aunque no siempre morales— de estas maneras de habitar [...] en el fondo, la pregunta por la enfermedad nunca es una pregunta por cuál es su estatuto real, sino siempre por su dimensión ficticia, la *somato ficción* en la que aparece. (Moreno 147)

La segunda sección del libro se titula “Melancolía, alquimia de los signos”, y se trata de un vertiginoso recorrido por la historia de esta aflicción que parte del horizonte hipocrático clásico, se replantea en el medioevo, se refunda en el Renacimiento y se resignifica desde el psicoanálisis en el siglo xx. Con cada uno de sus devenires, la melancolía va sedimentando sentidos viejos, imantando nuevos, y desplazando otros tantos: es de notar, por ejemplo, los muchos modos en los que la melancolía es colocada a veces como un padecimiento primordialmente corpóreo, otras como una aflicción del alma. El capítulo culmina con la lectura esmerada y puntillosa del grabado de Durero *Melancolía I*, de 1514, un verdadero compendio de signos de lo melancólico que justifica con creces el detallado estudio iconográfico de Moreno: el cuerpo cabizbajo de un ángel que apoya el rostro en la palma de la mano, a la vez derrotado y sumido en un hondo pensamiento; el infame sol negro en el horizonte que alumbra tanto como ocul-

ta; un reloj de arena detenido, una balanza perfectamente equilibrada, un mar sin olas ni viento, y por supuesto Saturno, el dios de la melancolía, último planeta en la bóveda celeste tal como puede ser contemplada a simple vista y, en esa medida, regente de los límites entre lo finito y lo que yace siempre *más allá*.

El tercer apartado, el más breve, “Pensar la muerte”, podría sostenerse casi por su propia cuenta y opera como colofón al itinerario del libro. Se trata de un ejercicio ensayístico en torno a la obra de Andy Warhol que es, también, una reflexión sobre la muerte como el horizonte último, posibilitante, del pensamiento. Así, además de situarnos de vuelta en el ámbito espaciotemporal más próximo del arte pop, de las obras artísticas en la época de la reproductibilidad técnica y de la afirmación del arte como simulacro —ya sin modelo, sin original, sin fundamento— el texto explora la (im)posibilidad de representar la muerte. Los párrafos de este apartado se intercalan con una serie de imágenes de Warhol que, hablando con voz propia, hacen eco y contrapunto al argumento. Es desde esta reflexión en torno a esta exterioridad radical e inasible del pensamiento, que es también su oquedad más íntima, que Moreno nos recuerda que la filosofía ha de ser una tarea abierta “al asunto crucial: pensar el acontecimiento como diferencia, como la no-identidad, como la figura esquiva de lo que siempre ha dado que pensar” (236).

SOFÍA FALOMIR SÁNCHEZ

Doctora y maestra en Filosofía por la UNAM y licenciada en Literatura Inglesa por la Universidad de Londres (UCL). Sus líneas de investigación abarcan los cruces entre literatura y filosofía, teoría literaria, estudios animales y ecocrítica. Actualmente se desempeña como investigadora asociada “C” del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y como profesora de Estética en el Colegio de Filosofía y en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de dicha universidad. Desde 2015, forma parte del grupo transdisciplinario de investigación Arte+Ciencia de la UNAM, donde colabora en proyectos de curaduría, exposiciones y seminarios interdisciplinarios.