



Cabeza de Lombroso, Museo Lombroso, Turin

Jorge Blasco

RELIQUIAS

Donde se hará la relación de ciertas cosas modernas transformadas en reliquias profanas: así ocurre en esas casas museos que borran las huellas de los fantasmas que las habitaron para preservar sus objetos; así también con ciertos autores que etiquetan su trastos, impregnando con aura creadora sus residuos que devienen artísticos por arte de magia; y así finalmente con ciertas fantasmagorías científicas que inducen a coleccionar y exhibir fragmentos de cuerpos a modo de cosa probatoria.



La casa con huellas, la casa burguesa, sufre una extraña mutación cuando se convierte en casa-museo. La casa, en la mayoría de los casos, sigue teniendo la apariencia de hogar repleto de huellas, sin embargo, ninguna huella reciente queda de aquél que moró allí, pues todo ha sido pasado por la taxidermia del museo. Quedan, si acaso, vestigios y ningún fantasma recorre esos espacios totalmente pulcros donde, sin embargo, quedan fetiches, muebles, pertenencias de un autor o personaje que allí viviera. La casa museo es la casa burguesa que sale de lo íntimo y privado del habitar para abandonarse en lo público. No tiene huellas recientes y toda la casa es el contenedor de una serie de reliquias en forma de objetos que pertenecieron al personaje, al autor, y que fueron tocados por él mismo. A la casa museo le falta su fantasma, de ahí la frustración de la visita, no hay ilusión posible. La taxidermia pulcra del lugar, en la mayoría de los casos, la convierte en casa sin huellas, repleta, sin embargo, de restos e imágenes totalmente cristalizados de aquél que la habitó, pertenecientes a alguien que estuvo allí pero del que no queda rastro en la construcción histórica que es una casa-museo. El fantasma no la habita ya, la pulcritud museística se ha encargado de echarlo y éste brilla por su ausencia.

La casa burguesa es el perfecto contenedor de recuerdos en sus cajones, paredes y armarios. Los objetos se agolpan junto con los fetiches y el souvenir. Todo está jerarquizado y queda muy marcado el lugar de los objetos, del que ya no está o de lo que ya no es. Es el altar privado o la caja de recuerdos que evocan una presencia imposible que está en forma de ausencia. Pero no vale cualquier lugar, los contenedo-

res de la memoria tienen sus apartados en la casa burguesa, en el armario vitrina, en la estantería o en el cajón que se cierra para ser abierto de vez en cuando, invocando al fantasma del difunto que reposa en las reliquias más o menos ordenadas.

La casa museo es la versión no habitada, inmóvil e ideal de la casa burguesa. Lo que en la casa burguesa es presente en la casa museo es pasado. La casa habitada es el terreno de las cosas que se tocan, donde se deja huella, la casa museo es el lugar donde nada se puede tocar, el espacio sin huellas porque está prohibido dejarlas desde el momento en que se colgó el cartel con la palabra “museo”. Y es que el museo impone sus condiciones de higiene visual y accesibilidad, condiciones totalmente incompatibles con la presencia del fantasma que necesita de la huella para hacerse presente. El fantasma puede rondar la casa a través de sus reliquias, de sus restos, pero es un fantasma apenas perceptible debido a la pulcritud del espacio público que lo desactiva en cada visita. Los sentidos están tranquilos porque nada los engaña y no hay ilusión posible.

Lo que usted quiera. Ahora, ¿quiere ver la habitación de la señora Scarron?

Con mucho gusto.

Aquí está.

El señor Ledru abrió una puerta; me hizo pasar delante.

En la actualidad es la mía; pero, dejando a un lado los libros que la atestan, está igual que estaba en la época de su ilustre propietaria: es la misma alcoba, la misma cama, los mismos muebles; estos tocadores eran los suyos.

¿Y el cuarto de Scarron?

¡Oh, el cuarto de Scarron! Estaba en la otra punta del corredor; pero de ésa se verá usted privado: allí no se entra: es la habitación secreta, el gabinete de Barba Azul.

¡Diablos!

Así es, como suena. También yo tengo mis misterios, por muy alcalde que sea; pero venga, voy a enseñarle otra cosa.

El señor Ledru avanzó delante de mí; bajamos la escalera y entramos en el salón.

Como el resto de la casa, aquel salón tenía un carácter particular. Estaba empapelado con un papel cuyo color primitivo habría sido difícil de determinar: a lo largo de la pared reinaba una doble fila de sillones, bordeada de una fila de sillas, todo de antigua tapicería; de trecho en trecho, mesas de juego y veladores; luego, en medio de todo aquello, como el Leviatán en medio de los peces del Océano, una gigantesca mesa de oficina que se extendía desde la pared, en la que apoyaba una de sus extremidades, hasta el tercio del salón, mesa completamente cubierta de libros, de folletos y de periódicos, entre los que dominaba como un rey “Le Constitutionnel”, lectura favorita del señor Ledru.

El salón estaba vacío, los invitados paseaban por el jardín, que se descubría en toda su extensión a través de las ventanas.

El señor Ledru fue directo a su mesa y abrió un inmenso cajón en el que había multitud de pequeños paquetitos semejantes a paquetes de semillas. Los objetos que encerraba aquel cajón estaban encerrados a su vez en papeles etiquetados.

Mire me dijo, también esto será para usted, para el historiador, algo más curioso todavía que el mapa de Tendre. Es una colección de reliquias no de santos, sino de reyes.

En efecto, cada papel envolvía un hueso, pelos de la cabeza o de la barba. Había una rótula de Carlos IX, el pulgar de Francisco I, un fragmento del cráneo de Luis XIV, una costilla de Enrique II, una vértebra de Luis XV, la barba de Enrique IV y los cabellos de Luis XIII. Cada rey había proporcionado su muestra, y con todos aquellos huesos se habría podido recomponer casi un esqueleto que hubiera representado perfectamente el de la monarquía francesa, al que desde hace tiempo faltan los huesos principales.

Además había un diente de Abelardo y un diente de Eloísa, dos incisivos blancos que, en la época en que se hallaban cubiertos por sus labios temblorosos tal vez se habían encontrado en un beso.

¿De dónde venía aquel osario?

El señor Ledru había presidido la exhumación de los reyes en Saint Denis, y había cogido de cada tumba lo que le había gustado.

El señor Ledru me dejó algunos instantes para satisfacer mi curiosidad; luego, viendo que había pasado revista a casi todas sus etiquetas, me dijo:

Bueno, ya nos hemos ocupado suficientemente de los muertos, pasemos ahora a los vivos.

A. Dumas¹

Esos huesos no eran una reliquia cualquiera, como buen coleccionista el Señor Ledru era también un depurado exhibicionista, esos huesos se podían tocar, se podían desenvolver los paquetitos y manipular sin que el dueño pusiera problema alguno ya que en esa exhibición de su fantasmal colección encontraba uno de sus placeres favoritos. Pero no es lo habitual en la reliquia, ésta suele estar rodeada de cierta decoración: el relicario o el mueble que la contiene. De Santa Teresa al Apóstol Santiago, las reliquias se encuentran contenidas en cofres o tarros, en una cripta o en un museo, en todo caso, contenidas en algo que las hace inmóviles y difíciles de alcanzar recalcando el carácter único de un objeto, o mejor despojo, que no debe ser alterado ni movido a voluntad por quien lo contempla. La reliquia, normalmente no se puede tocar, no se puede sacar de su relicario, tiende a estar semioculta, porque es precisamente ese relicario el que libra a la reliquia de ser un mero resto, un despojo, basura u objeto viejo y prescindible y, a veces, tan nauseabundo como los pelos o huesos de la barba de un santo o el brazo y el corazón de una santa.

En 1860, Mme. Hugo solicitaba una serie de objetos habituales en el día a día del despacho o el escritorio y los ubicaba en una pequeña mesa cuyo futuro debía ser su venta en una subasta benéfica. Todos los objetos habían sido elegidos por sus propietarios, los autores: V. Hugo, George Sand, A. Dumas y Alphonse Lamartine. Cada grupo de reliquias iba acompañado por una carta manuscrita de su antiguo propietario que certificaba la autenticidad de los objetos. Para contener esos objetos se

1. DUMAS, A.: *Las Tumbas de Saint-Denis y otros relatos de terror*, Madrid: Valdemar, 1995.

diseñó una mesa con cuatro cajones. La mesa fue adquirida por el propio Hugo al no encontrar comprador. En la nota escrita por A. Dumas se podía leer:

Certifico que éste es el tintero que he usado para escribir mis últimos quince o veinte volúmenes.

París, 10 de abril de 1860. A. Dumas

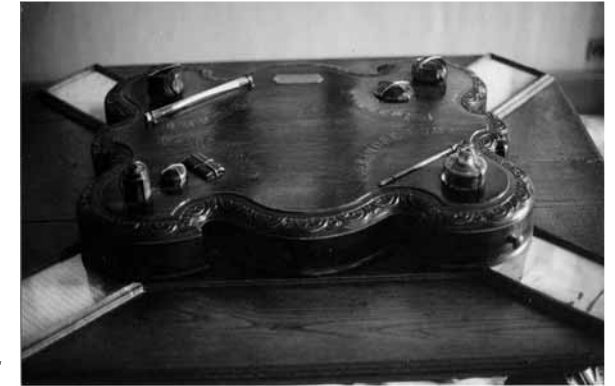
En la de V. Hugo:

Yo no elegí este tintero, lo cogí por casualidad y lo he usado durante algunos meses. Dado que se me ha pedido por una buena causa, tengo el placer de donarlo.

Victor Hugo, Hauteville House. Junio de 1860

Una reliquia es residuo que queda de un todo. Parte del cuerpo de un santo. Aquello que, por haber tocado ese cuerpo, es digno de veneración. Vestigio de cosas pasadas. Objeto o prenda con valor sentimental, generalmente por haber pertenecido a una persona querida, o porción principal del cuerpo de un santo. Sin embargo, el señor Ledru llama reliquias a sus paquetitos de huesos de reyes: una rótula de Carlos IX –nos dice–, el pulgar de Francisco I, un fragmento del cráneo de Luis XIV, una costilla de Enrique II, una vértebra de Luis XV, la barba de Enrique IV y los cabellos de Luis XIII. No son reliquias de santos sino de reyes. Y están envueltas en paquetitos de papel etiquetados, toda reliquia que se precie debe ir etiquetada, si no puede ser confundida con un desperdicio, con un resto, un despojo. Un cráneo, una costilla, una vértebra y pelos de una barba bien pueden acabar en la basura si no se los nombra y etiqueta oportunamente. Es algo que los artistas del siglo XX entenderán perfectamente y llenarán de despojos, convenientemente etiquetados, las salas de los museos produciendo obras de arte con restos de realidad cuyo destino habría sido el abandono, la basura o la destrucción. De Picasso a Piero Manzoni, de Duchamp a Joseph Cornell, Marcel Broodthaers o Joseph Beuys pasando por Spoerri o Chris Burden, todos ellos darán prueba de conocer la importancia del etiquetaje, del señalar el resto para convertirlo en obra por el mero hecho de haber sido tocada por el autor, por haber estado en contacto con su cuerpo si atendemos a la definición del diccionario.

Mme. Hugo pide a cada escritor un grupito de objetos y, a su vez, les pide un certificado de autenticidad, ese tintero, esa pluma etc., no son cualquiera, son objetos tocados por los autores, reliquias si entendemos éstas como aquello que por haber tocado un cuerpo es digno de veneración. Dumas certifica expresamente que su objeto ha sido usado por él. Hugo habla de él con más desapego, “lo encontré”. Bien podría haber acabado en la basura. Son objetos colocados en un soporte especial



Mesa compuesta por Madame Hugo, Maison de Victor Hugo, París.

que los vuelve únicos, pero no son los autores los que los han colocado allí, ellos provocan la reliquia pero no la construyen, es Mme. Hugo quien engarzando esos objetos los convierte en relevantes, en representativos. No son autores de esos objetos, son objetos de esos autores.

No pasaría mucho tiempo antes de que alguien se diera cuenta de todas las convenciones que rodean al objeto del autor, del poder de la autoría por el mero hecho de elegir un objeto, de dejar la impronta, de tomar contacto con él. El cuerpo y el objeto. No era de un santo, era de un artista de quien no mucho tiempo después se escribía:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto. He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. La únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes.

Un objeto de autor y un autor del objeto. Un mecanismo similar al del regalo donde no importa quien sea el fabricante, la autoría siempre se encuentra en quien hace ese regalo, en aquél que lo escoge, lo toca y le da un sentido nuevo en forma de obsequio.



Chris Burden, *Five Day Locker Piece*, University of California, Irving, 26-30 April 1971.
Chris Burden, Relic from *Five Day Locker Piece*, 1971.

El objeto en su pedestal, en su envoltorio de papel, engarzado a la madera de un mueble hecho a propósito. Objetos de poco valor que acaban por ser venerados, cada uno en su religión sea esta la necrofilia que rodea a la casa museo o la actuación artística durante el siglo XX. Toda una transfiguración del objeto que pasa de ser vulgar a ser único entre sus iguales. Si hay algo que el siglo XX aprenderá sobre el objeto es que la basura y el desecho pueden adquirir valor si han sido tocados convenientemente por el artista. Mme. Hugo engarzaba los objetos de los autores en un mueble, estos otros autores, artistas del siglo XX, como R. Mutt, aprenderán a engazarlos ellos mismos. Todo un paso en lo que al objeto se refiere, aparecerán productores de reliquias conscientemente destinadas al museo donde serán conservadas como obras de arte. Reliquias que dan fe de la condición fantasmal de un autor presente en objetos cotidianos tocados y elegidos por ese autor-fantasma que ha hecho del museo su casa, su almacén, su espacio de producción en el que está presente a través de sus restos.

En 1971 Chris Burden presentaba, como trabajo de graduación en la Universidad de California la obra *Five Days Locker Piece*. La obra consistía en permanecer encerrado en un "locker" de 2 pies por 2 pies y 3 de fondo durante 5 días. Una botella de agua estaba situada en el locker de arriba y una vacía en el de abajo. Una vez terminados los 5 días la reliquia, el candado, ya existía y fue colocada como corresponde en su relicario con su inscripción. Más tarde realizaría otras experiencias de este tipo como *Prelude to 220 or 110*, de septiembre de 1976 en la que permanecía amarrado al suelo por unas argollas que después se convertirían en las correspondientes reliquias, igualmente presentadas en su relicario y con su placa, como debe ser.

Autor, persona que es causa de algo, persona que inventa algo, persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística; en el derecho penal, persona que comete el delito, o fuerza o induce directamente a otros a ejecutarlo, o coopera a la ejecución por un acto sin el cual no se habría ejecutado. El artista es aquel que comete y ejecuta la obra de arte de la que a veces surge un objeto o una imagen, una reliquia o una prueba.

Durante años los espacios de los autores han sido honrados y venerados, tanto como lo han sido sus objetos. Aquellos pasillos por los que paseaban, la cama donde dormían, la mesa donde escribían. Es el universo de la casa museo, aquella en la que el autor habitó y donde parece quedar algo de él, algo petrificado que ya no es huella sino vestigio. Y en ese vestigio el vivo se empeña en buscar algo del autor que, se supone, todavía habita allí, de algún modo. Pero el fantasma no es fácil de encontrar en el ambiente pulcro de esas casas, el fantasma parece que dejó de habitar allí desde que se abrió el espacio al público. Sabemos que en esa silla se sentó, que en esa mesa escribió, pero son objetos extrañados en su propio lugar y ese extrañamiento ha borrado las huellas de aquél que habitara la casa real que ahora es casa espectáculo.

La casa museo, el lugar del autor, será habitada por él mismo y convertida en venerable por sus adoradores y herederos tras su muerte. Todo lo que perteneció al personaje, todo lo que tocó ese cuerpo es digno de ser expuesto. En ningún momento el autor en vida participó de la construcción consciente de la casa pública. La casa museo del autor, o por qué no, del personaje, es el lugar donde lo más cotidiano, lo más vulgar, es mantenido. Unos papeles pegados en la pared, recortes de revistas, la vida de Ana Frank que se extendía por las paredes de su refugio, etc., son conservados intactos con una mampara de cristal que los separa y protege del público. Es esa sobreprotección de lo vulgar la que lo convierte en objeto de culto, en supuesto médium que pretende poder ponernos en contacto con el personaje, sus gafas, su bastón, su batuta, sus cartas, todos objetos del día a día...

Sólo en los campos el objeto cotidiano está tan presente como en las casas museo o en el museo de arte. Si el santo, el escritor y el artista, el personaje en definitiva, nos habían legado objetos de muy diverso tipo, lo ocurrido en la Europa de la Segunda Guerra Mundial nos iba a llenar la retina de objetos cotidianos, vulgares pero en masa. Dos extremos de la necesidad de reliquias del ser humano, por un lado, el recuerdo del personaje, por el otro, la rememoración de millones de víctimas, el mismo objeto multiplicado por cientos, por miles. En un lugar las gafas del personaje, en el otro cientos de gafas acumuladas en montañas, en un lugar los zapatos y la maleta, en el otro montañas de zapatos y maletas, etc.

La casa burguesa musealizada es el lugar de la reliquia única, el campo es el lugar del cúmulo, del montón sin nombre con el que se cita la tragedia. Los campos musealizados ponen en común una serie de elementos que han penetrado profundamente a través del contacto directo con ellos o mediante fotografías. Todo un mundo de cúmulos, de fotos más o menos borrosas y de objetos que en tiempos fueron zapatos, gafas –y que ahora son artefactos de museo– han dejado su huella, se han convertido en un lenguaje propio, en una forma de narrar el horror repetida en diferentes museos y memoriales. Su sola presencia evoca la pérdida.

Alguien tan de sobras conocido como Boltanski no relaciona su obra exclusivamente con el Holocausto, pero es inevitable hacerlo pues su obra toma ese lenguaje de lo trágico, de lo desaparecido y del cúmulo de reliquias que al ser vaciado de su contenido se convierte en un gesto abstracto que produce tristeza, desazón, sensación de ausencia. Somos los primeros visitantes de exposiciones temporales que utilizan todo lo que rodea a la tragedia sin que ésta exista. Boltanski ha entendido como nadie el poder de esos cúmulos de objetos que significan la tragedia, lo irreparable, la ausencia, el viaje sin retorno, el espacio fantasma que, sin embargo, es sólo una ilusión pues no hay más fantasmas que los propios, los que cada uno llevamos. Son los gestos heredados del universo concentracionario. Una danza de objetos.

Las obras de Boltanski utilizan todo lo que rodea a la tragedia –sin que haya tragedia alguna más allá del destino común de la muerte y desaparición a la que todo humano está destinado–, adoptan el significante de la tragedia y lo convierten en herramienta artística y narrativa, sin necesidad de un tragedia verdadera que recordar y en complicidad con fantasmas ficticios. Son memoriales, el propio autor así lo afirma, pero memoriales sin memoria que evocan la tristeza y la pérdida sin que haya nada que perder porque nunca lo hubo.

Toda la periferia de la tragedia está presente, invocando una tragedia fantasma que es todas y ninguna a la vez.

No sabemos lo que contienen las cajas que Boltanski expone, pueden estar llenas o totalmente vacías. Si estuvieran llenas podemos imaginar su contenido, restos de papeles, prendas de vestir, recuerdos, en definitiva retratos objetuales y de archivo de los propietarios de ese motón de desperdicios, reliquias anónimas de propietarios fantasma invocados por su significante.

Un extenso retrato de archivo es lo que Andy Warhol no pudo evitar crear en sus *Times Capsules*, pequeños encuentros con la imagen impresa en masa, con el objeto que al ser tocado por Warhol pasaba a ser un tesoro en un archivo. Seiscientas cajas llenas de objetos del día a día y que son hoy conservadas en el museo como el tesoro de la tumba de un rey o el fantasma de Warhol. La producción de autobio-



Time Capsules in the Archives Study Center, The Andy Warhol Museum, Pittsburg.

grafía objetual en forma de gran archivo de recortes, cartas y cualquier material que el artista decidiera incluir en su *Time Capsules*. Las TC en principio eran cajas para un traslado, pero poco a poco Warhol fue creando cúmulos de objetos de todo tipo en cajas que cerraba y databa o numeraba. Andy Warhol, el perfecto gestor de su casa museo en forma de archivo de curiosidades. John W. Smith, archivero, en su día, director después, del museo Warhol se refiere así a ellas:

Su contenido es a la vez iluminador y enigmático. Originalmente esas cajas fueron usadas para la mudanza desde el estudio de Warhol en Union Square West a la nueva localización en Broadway. Después Warhol empezó a usar esas cajas para almacenar todo aquello que pasaba por sus manos. Irónicamente se refería a ellas como *Time Capsules*. Normalmente las *Time Capsules* conmemoran eventos de especial significación. Poniendo unos cuantos objetos seleccionados cuidadosamente en un contenedor sellado y especificando la fecha en que debe ser abierto. Para Warhol estas cajas no funcionaban sólo en su sentido tradicional, también como un memento, un diario del día a día. Documentando los detalles más insignificantes de la existencia, Warhol creó un completo diario de su vida y su mundo. Fotografías, periódicos y revistas, cartas de fans, correspondencia personal y de negocios, imágenes de obras de arte, libros, catálogos de exposiciones y mensajes telefónicos, todo ello junto a todo tipo de pequeños objetos y papeles como anuncios de lecturas de poesía, invitaciones a cenas. Todo ello era puesto convenientemente en la caja que tenía junto a su mesa.

La TC3, por ejemplo, contiene un libro alemán del siglo XVII, cartas recibidas durante su hospitalización en 1968, tras su intento de asesinato. La TC4 contiene objetos poco usuales como un pie momificado, una gran pancarta creada para un tour de los Rolling Stones, cubiertos de un viaje en Air France, un par de botas de cowboy blancas, etc.

Las cápsulas son sin duda uno de los conjuntos de reliquias de autor del s. XX mejor planeado y almacenado, un auténtico diario en archivo cuya consulta no puede ser otra cosa que desconcertante. Desde la cubertería de Air France, hasta un pie momificado, pasando por cartas de fans, tickets, correspondencia personal y de

negocios, imágenes de obras de arte, libros, catálogos de exposiciones, etc. Todos guardados y debidamente datados en su caja, tocados y acumulados por un Warhol ahora ya muerto. No hace falta recordar que etiquetar es una acción fundamental para que el despojo o el resto se conviertan en reliquia.

El señor Ledru invitaba a su visitante a contemplar las reliquias de reyes con las que se podría componer el esqueleto de la monarquía de Francia, el señor Warhol, ya difunto, nos invita a recorrer su día a día a través de sus cápsulas del tiempo llenas de objetos, a veces valiosos, a veces meros restos, pero siempre reliquias del artista que como tales son conservadas y cuidadas en su museo.

En la época en que Warhol llenó de objetos esas cajas nada tenía de sorprendente que un artista tomara objetos y los recontextualizara en su espacio artístico, pero parece que Warhol no destinó éstas a su exposición pública. Es tras su muerte cuando esas cajas pasan al museo y son dignas de ser expuestas como autorretrato-relicario del artista. Warhol no es el único artista o personaje en acumular papeles, etiquetas, cartas, objetos de todo tipo: la recolección y la autoría estaban unidas desde hacía mucho, pero lo particular de estas cajas es el filo en el que se colocan al pertenecer a un artista plástico. Un relicario de artista directamente vinculado con las casas museo de escritores y pintores, pero realizado conscientemente en vida del autor y denominado cápsulas del tiempo. El autor en su casa museo dejaba restos de su existencia, el autor Andy Warhol dejaba restos de su existencia que quieren convertirse en obras de arte porque para adquirir parte de su valor participan de la coartada de lo artístico. Un material difícil de clasificar, en el filo de lo artístico y el archivo personal, donde Warhol está más presente que en ninguna de sus obras ya que como buen relicario estos objetos adquieren valor, sobre todo, por contacto con su cuerpo.

También un científico, que no un artista, Lombroso, coleccionó y archivó durante su vida todo tipo de objetos: dibujos, estudios de tatuajes, cráneos, cerebros, huesos, textos, botijos decorados por prisioneros, imágenes fotográficas de asesinos, vaciados en yeso, pruebas del delito, etc., y todo tipo de objetos fabricados por presos y que le servirían para desarrollar su escuela criminológica positiva descrita así por él mismo:

i. La escuela clásica de derecho penal y las escuelas filosóficas espiritualistas admiten que los criminales están dotados, excepto en ciertos casos extremos, de inteligencia y de sentimientos iguales a los de los hombres normales, y que, por tanto, ejecutan el mal por un acto consciente y libre de voluntad perversa: todo el sistema penal actual toma, pues, como base de la pena el acto material delictuoso, castigando al autor del mismo con arreglo a la gravedad de ese acto.

Por el contrario, la escuela positiva de derecho penal sostiene que las malas tendencias de estos individuos son una consecuencia de su organización física y psíquica la cual es esencialmente diversa de la del hombre normal; por lo que dicha escuela, en vez de estudiar



Colecciones del estudio de Lombroso. Museo Lombroso, Turín.

el delito abstracto, estudia al delincuente en su morfología y en sus varias funciones, comparándolas con las de los hombres normales.²

Para demostrar y construir sus teorías midió, estudió y clasificó miles de criminales vivos y muertos, definió claramente dónde localizar las anomalías –sobre todo visuales– del grupo patológico que creaba: *capacidad craneana, circunferencia cránica, índice cefálico, forma general del cráneo, cara, anomalías craneanas, anomalías histológicas, vértebras, costillas, esternón, extremidades, alteraciones viscerales*. Según esto definió varios grupos de criminales: *Estupradores, Cinédicos, Incendiarios, Homicidas habituales y Falsarios y estafadores. Los indicados hallazgos en el cadáver de criminales han sido sometidos a prueba y plenamente confirmados por las medidas y las observaciones hechas en vivo sobre 6.608 individuos. Cuando se reúnen varias de estas anomalías en un solo individuo, forman lo que yo he llamado tipo criminal...*

Todo lo contrario de la reliquia, las colecciones de Lombroso son cúmulos de objetos o partes del cuerpo de locos o criminales. Los fantasmas de Lombroso. La reliquia vinculada al santo, al héroe, al autor, poco tiene que ver con los restos de criminales natos que tanto interesaban a Lombroso. La reliquia es única, necesariamente única, los restos de criminales son necesariamente series pues están destinados a pro-

2. PESET, José Luis y PESET, Mariano (eds.): *Lombroso y la Escuela Positivista Italiana*, Madrid: Ediciones Castilla, 1975.

bar la existencia de un criminal nato. Se trata del recolector que recoge, númera, pesa, compara, clasifica. Su ambiente de trabajo estaba a medio camino entre el laboratorio y el gabinete de curiosidades. El propio Lombroso en *Il mio museo* dirá:

El primer núcleo de la colección se formó en el ejército; habiendo sido médico militar en el 59 y después en el 66 pude medir craneológicamente soldados italianos y coleccionar muchos cráneos y cerebros. Esta colección poco a poco fue creciendo, por métodos menos legítimos, ex-polliando viejos sepulcros abandonados [...]

A la colección de cráneos italianos, por la generosidad de mis amigos, pude añadir cráneos antiguos y salvajes. Así debo a sir Lamb, gobernador de Bombay, los rarísimos cráneos de indúes normales y criminales; al viajero Lamberto Loria le debo muchos cráneos de rusos y tártaros. [...] No pasaba día sin que, primero en Pavía, y luego en Turín tratara de aumentar la colección de cráneos de locos y de criminales muertos en el manicomio o en la cárcel.³

En febrero de 1892 la comisión administrativa del consorcio universitario de Turín concede al Museo psiquiátrico-criminológico de Lombroso un subsidio extraordinario de 500 liras. El 15 de marzo, el ministerio del interior, en concreto la dirección general de cárceles, envía una circular a todos los penales donde son invitados a enviar al museo objetos, instrumentos requisados a los presos si tenían algún interés científico-psicológico.

Su testamento decía clara y explícitamente que su deseo era que su cuerpo fuera trasladado a su gabinete de medicina legal y utilizado para la ciencia, como respuesta *post mortem* a aquellos que lo habían acusado de trabajar con cuerpos de gente pobre. En frascos de vidrio se conservan su cabeza y su cerebro en el museo Lombroso. Una reliquia que marca el final de una historia donde ciencia y vida corren juntas, pero también la demostración de que el científico era consciente de la importancia de lo que queda, de los restos del autor y del poder del fantasma para darle sentido a toda una vida. Su testamento no era otra cosa que una hoja de instrucciones sobre cómo producir una reliquia donada para la ciencia.

Como en el cuarto del Señor Ledru, en el laboratorio-estudio de Lombroso había objetos etiquetados, partes de cuerpos además de colecciones de dibujos de presos, armas, pruebas criminológicas: un auténtico paraíso de hallazgos destinados a probar sus teorías del criminal nato. Pero éstas no eran reliquias, eran pruebas, objetos con los que construir y demostrar una teoría y sus antiguos dueños poco tenían de ilustres y mucho menos de reyes. Las únicas reliquias que allí quedan son las de Lombroso.

Los restos de Lombroso son restos con un destino científico, no están ahí para ser adorados, están para ser estudiados. Como a un santo, al cuerpo de Lombroso se le

han extraído partes fundamentales de su cuerpo que son conservadas en su estudio museo. Al mismo tiempo es su último gesto científico, un gesto *post mortem* pero que lo convierte en autor de su propia disección y estudio y, sobre todo, lo convierte en un ejemplo de unión entre ciencia y vida en un siglo donde la pareja “arte y vida” será tan pregonada y utilizada.

Lombroso había sido un recolector nato de todo tipo de despojos humanos, que en sus manos y una vez etiquetados, se convertían en material de trabajo, en colección científica. Lo que podía haber acabado en una fosa común acaba en la vitrina y el bote de laboratorio, y lo que podía haber acabado en un simple nicho o panteón se convierte por propia voluntad en restos para la ciencia metidos en formol. Él, que había estado preocupado por definir al criminal nato finalmente baja de su pedestal para poner sus restos en igualdad de condiciones con todos aquellos otros despojos que había coleccionado, primero en el ejército, después en tumbas viejas y después en cárceles y manicomios. Objetos que había expuesto reiteradas veces en composiciones en vitrinas y paneles. En 1884 en el Congreso de Antropología Criminal de la Exposición Universal de Turín, después en 1885 en Roma –donde expone 70 cabezas de delincuentes, 30 de epilépticos, un esqueleto de ladrón, las imágenes de 3 asesinos, 24 retratos de criminales italianos y 300 fotos de epilépticos–, así hasta 1892, fecha en que comienzan los trámites para organizar su propio archivo como museo de antropología criminal.

Diferentes formas de habitar, de ser, estar y de seguir estando. El señor Ledru como buen burgués es coleccionista, coleccionista de reliquias en las que se esconden los fantasmas de tumbas profanadas en un grupo de cajones de una casa burguesa al uso; Mme. Hugo construye su relicario de literatos todavía vivos, adelantándose a los tiempos, motivo por el cual quizás no se vendió en la subasta ya que no tenían asociado su fantasma al no haber muerto sus dueños; R. Mutt y otros tantos habitarán como espectros el museo llenándolo de restos sabiamente tocados por ellos; Lombroso en su estudio, un estudio donde los restos humanos se acumulaban en estanterías. Un espacio con el que el propio Lombroso se integrará en forma de reliquia científica; las cápsulas del tiempo de Warhol, su gran archivo donde sus pequeños hallazgos serán etiquetados y precintados para un futuro incierto: todos ellos comparten una cierta forma de habitar y de tratar sus objetos, objetos que al ser etiquetados se transforman en otra cosa y que finalmente son reliquias del autor, unas más rápidas, otras más lentas pero todas residuos que quedan de un todo. Partes de un cuerpo. Aquello que, por haber tocado ese cuerpo, es digno de veneración. Vestigio de cosas pasadas. Objetos o prendas con valor sentimental, generalmente por haber pertenecido a una persona querida, o porción principal del cuerpo de un santo o, por qué no, de un artista o un científico que así lo desee o lo programe.

3. COLOMBO, Giorgio: *La scienza infelice. Il Museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Turin: Bolati Borighieri, 1975.