

Pontificia Universidad Católica del Perú

Facultad de Arte y Diseño



La muerte domada: Representaciones del cuerpo muerto en el arte a través del biopoder, desde su cercenamiento en la Edad Media hasta su preservación en la Modernidad

Tesis para optar por el título de Licenciado en Arte con mención en pintura que presenta el bachiller:

Mateo Alejo Alayza Moncloa

Asesores:

Eduardo Tokeshi Namizato

Julio César del Valle Ballón

Lima, abril 2018

Resumen

La investigación titulada, “La muerte domada: representaciones del cuerpo muerto a través del biopoder desde su cercenamiento en la Edad Media hasta su preservación en la Modernidad”, desarrolla las transformaciones por las que se movilizan algunas representaciones de la muerte en su forma domada, con especial atención en la pintura, y en ella, la representación del cuerpo como centro y contenedor de diferentes concepciones que han sido soporte para la concepción de una idea de la muerte que vivimos hoy en día. La presente investigación se desarrolla utilizando el biopoder de Foucault como una herramienta que permite reinterpretar la historia del arte, para así construir una mirada sobre algunas concepciones de la muerte que nos afectan hoy, pues interesa el paso que se da entre, cercenar el cuerpo y preservarlo, como una clave para comprender el ocultamiento que padece la muerte en nuestros días.

En el primer capítulo, se toma como punto de partida la centralidad de poder que ejerció la iglesia en las sociedades occidentales y ello se analiza desde un punto de vista heteronómico. Dentro de esta relación, las danzas macabras (anónimo), la salida del paraíso (Masaccio), el caballero la muerte y el diablo (Dürero), y los ars moriendi (anónimo), serán las bases centrales desde el arte para revelar dos movimientos concretos con respecto a la muerte. El uso de ella como derrotero y la construcción de sentido a través de la pasión.

En el segundo capítulo se parte del proceso de la secularización, enfocándose en el desarrollo de los conceptos de la ciencia médica y nuevas concepciones sobre la muerte que construirán una nueva mirada que será afectada por el vulgo y por tanto, se impondrá una mirada cultural sobre la influencia de la ciencia. Finalmente como expresión de esta relación, se observa la llegada de lo sublime como un elemento que permite dar pie a un sentir humano, que no se encuentra enmarcado por el método científico, sino, más bien, se desborda sobre él.

En el tercer capítulo se desarrolla el territorio que el cuerpo ocupa, en relación a la preservación que adquiere a través del biopoder en la sociedad moderna. Se parte de una lectura del expresionismo abstracto y se busca interpretar los sentires de la sociedad en relación a la muerte para entender la relación que esta ha adquirido con la preservación que Foucault observa. Finalmente se hace un análisis de la práctica y protocolo médico concerniente a los moribundos en los hospitales para confirmar el comportamiento preservativo de la sociedades de bienestar del que Foucault hace mención.

¿POMPA MORTIS MAGIS TERRET QUAM MORS IPSA?



ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	7
2	La destrucción del cuerpo como forma de dominio de la muerte	10
2.1	La moral católica	10
2.2	Las “danzas macabras”	14
2.3	La salvación y la culpa.....	19
2.4	La voluntad contra la muerte	23
2.5	La muerte domesticada	32
3	La secularización en la muerte domada.....	41
3.1	Vanitas	47
3.2	La ciencia médica.....	56
3.3	La muerte aparente	58
3.4	El lugar de la muerte.....	73
3.5	La imperfección y la muerte.....	78
4	Desbordes del cuerpo preservado	85
4.1	La invisibilidad de la muerte.....	85
4.2	Hacia el vacío qué de la muerte.....	95
4.3	Del vacío al arte.....	97
4.4	Vacío como lleno	103
4.5	Cuidados paliativos y cuidados de la muerte	107
5	Conclusiones	118
6	Referencias	122

Lista de Figuras

Figura 1. “Triunfo de la Muerte”, Piero Di Cosimo	13
Figura 2. Danza Macabra, Anónimo.....	17
Figura 3. Danza Macabra, Anónimo.....	18
Figura 4. Capilla de Brancacci	22
Figura 5. Expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal, Masaccio.	23
Figura 6. Danza Macabra, Anónimo.....	28
Figura 7. “El caballero, la Muerte y el Diablo”, Albrecht Dürer (Louvre,1513).....	29
Figura 8. “Ars Moriendi”, anónimo.....	38
Figura 9. “Ars Moriendi”, anónimo.....	39
Figura 10. “La muerte de la Virgen”, Van Der Goes (1480).....	40
Figura 11. “Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa”, Joseph Wright (1766), Derby Museum and Art Gallery	43
Figura 12. “Experimento de una pájaro con una bomba de aire”, Joseph Wright (1768) National Gallery	44
Figura 13. Relicario de María Magdalena, Basílica de Maximin, Francia	52
Figura 14. Relicario de Cabeza de María Magdalena, Basílica de Maximin, Francia.	53
Figura 15. Relicario de brazo de María Magdalena, Basílica de Trento, Italia.	54
Figura 16. Jan Fris, Vanitas-Stilleben,	55
Figura 17. “La lección de anatomía del Dr Nicolaes Tulp”, Harmenszoon van Rijn (1632) Mauritshuis.	61
Figura 18. “El anatomista”, Gabriel von Max (1869) Colección particular	68
Figura 19. “Ofelia”, John Everett Millais (1852) conservado en la Tate Gallery	71
Figura 20. “Los apestados de Jaffa”, Antonie-Jean Gros (1804), París, Louvre	83
Figura 21. “Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez”, José Bermudo Mateos (1887) Madrid, Museo Municipal	84
Figura 22. “Ansiedad”, Edvard Munch (1894) Galería Nacional de Oslo	89
Figura 23. “El Grito”, Edvard Munch (1910) Galería Nacional de Oslo.	90
Figura 24. Alberto Giacometti, Mujer de Venecia III, 1956, Bronce, Granet Museum	101
Figura 25. Barnett Newman, La muerte de Euclides (1947).....	107
Figura 26. “Dead Dad”, Ron Mueck, Royal Academy of London (1996).....	116
Figura 27. “Dead Dad”, Ron Mueck, Royal Academy of London (1996).....	117

Obras

La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal	19
El caballero, la muerte y el diablo	25
Hacia el dominio de la pasión	30
Experimento de un pájaro con una bomba de aire.....	45
Ofelia	72
El Grito	91
La muerte de Euclides	105
Dead Dad	112



1 INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación es el seguimiento de las transformaciones por las que se movilizan las representaciones de la muerte en su forma domada, con especial atención en la pintura y la dependencia de esta aproximación con el cuerpo. El término *domada* refiere a aquellas representaciones que apelan a un sentido de la muerte concreto y finito. En esa misma línea, la presente tesis parte de la hipótesis de considerar el concepto de la muerte como uno vacío, en tanto responde a una dimensión que termina por ser construida desde el territorio de la vida y apela al no saber.

Durante esta investigación, se han observado esas formas vinculadas a los discursos de poder según la época, pues estos han generado una influencia innegable sobre la construcción de un sentido de la muerte domado, que ha mutado, según cómo estos mismos lo han hecho en el tiempo. Asimismo, se llevó a cabo un análisis tanto histórico como artístico, a partir de dos ejes. El eje que implica los movimientos artísticos y obras de arte, que servirán como significantes de su tiempo, es uno de ellos. Este territorio permitirá una relectura de los mismos para comprender qué contenidos son cargados en la manera de representar a la muerte. De esta manera, se verán *Las danzas macabras*, como inicio de esta investigación, hasta llegar al trabajo del artista británico Ron Mueck, como un ejemplo en el arte que congrega preocupaciones que sirven para el tema de la muerte. Desde el punto de vista histórico, se trabajará a partir del desarrollo que plantea el historiador Philippe Ariés, en lo referente a las diversas concepciones concernientes a la muerte en Occidente. Como segundo eje, el autor toma como referente central a la lectura del biopoder de Foucault, en tanto interesa para esta investigación, la atención que el cuerpo adquiere en relación a la representación de la muerte a través de normativas que ejercen un poder. Más específicamente, interesa el paso que se da entre “cercenar al cuerpo” y “preservar al cuerpo” como clave para una comprensión del ocultamiento que padece la muerte en nuestros días.

En el marco de este desarrollo, se ve la motivación del autor por el tema de investigación en tanto se pregunta: ¿Cómo se llegó hasta aquí? ¿Qué herencias perduran? ¿Seguimos domando a la muerte a través del arte? ¿Qué potencial manifiesta el arte sobre ella?

En el primer capítulo, se toma como punto de partida la centralidad de poder que ejerció la Iglesia en las sociedades occidentales y ello se analiza desde un punto de vista

heteronómico. Dentro de esta relación, *Las danzas macabras* (anónimo), *La salida del paraíso* (Masaccio), y *El caballero la muerte y el diablo* (Durero), y los *Ars Moriendi* (anónimo) serán bases centrales desde el arte para revelar dos movimientos concretos desde la cultura con respecto al concepto de la muerte: el uso de ella como derrotero y la construcción de sentido a través de la pasión. El punto de convergencia de estos dos movimientos se manifiesta a través de los *Ars Moriendi*, pues sirven para ubicarnos en los roles sociales que se dan frente a la experiencia de muerte, como los sacerdotes y el moribundo.

En el segundo capítulo, se parte desde el proceso de la secularización, en el que se observó el paso de influencia entre la religión y la ciencia, con especial atención en el cambio de pensamiento que estas ejercen. Desde este contexto, esta sección se enfoca en el desarrollo de los conceptos de la ciencia médica y las nuevas concepciones que se dan sobre la muerte, a través de la relación que hay entre el vulgo y los instrumentos de ella; específicamente, aquellos que refieren al cuerpo muerto. Tal relación, sustentada por una racionalidad empírica, manifestará nuevas concepciones sobre el concepto de la muerte que se mostrarán ajenos a los instrumentos de la ciencia. Desde este lugar, se analizan las obras *Experimento de un pájaro con una bomba de aire* (Wright), *El tema de los Vanitas*, *El anatomista* (Von Max) y *Ofelia* (Millais). Con esto, se hace un seguimiento de algunas transformaciones en el arte que se deslizan dentro de este marco, donde se mantiene una mirada atenta a la representación de la muerte situada en el cuerpo muerto. Es central la aparición de la muerte aparente, planteada por Philip Ariés, como un nuevo eje desde la historia en torno a las nuevas concepciones que se desarrollan sobre el sentir del fin. En ese sentido, se verá en el arte, la aparición e influencia de lo *sublime*, como un elemento que permite dar pie a un sentir humano, que no se encuentra enmarcado por el método del pensamiento científico, sino, más bien, que se desborda sobre él. Finalmente, se realiza un breve repaso sobre la representación de la enfermedad vinculada al poder, como ejemplo de una nueva construcción de contenido paralelo a este proceso, en que el desborde es sujetado por el Estado para gracia de un soberano.

En el tercer capítulo, se desarrolla el territorio que el cuerpo ocupa, en relación a la preservación que adquiere a través del biopoder en la sociedad moderna. Es desde este nuevo lugar que se busca nuevamente encontrar un lugar para la muerte desde sus manifestaciones en el arte. En ese sentido, el expresionismo y la abstracción cumplen papeles fundamentales para entender el lugar en el que se sitúa una nueva expresión para

el tema de la muerte, donde culturalmente esta se ve oculta o inmensamente desnuda. Como observa Foucault, mientras, a través del biopoder, se expresa un positivismo de naturaleza preservativa sobre la vida de los individuos, revela una nueva manera de expresar estos temas que nos otorga pistas sobre el sentir de la muerte, sobre la problemática de este contexto. Finalmente, se hace un breve repaso de la práctica médica concerniente a los cuidados paliativos para construir un reflejo en el presente de las concepciones culturales que afectan hoy la relación con la muerte. En ese sentido, se ofrece un último análisis enfocado en el trabajo del artista Ron Mueck, como una expresión heredera de algunos de los medios anteriores en el arte que se usaron para tratar el tema de la muerte, así como un medio para entender qué preocupaciones se mantienen vigentes y qué relación se ve revelada frente a la preservación, y cuál es el territorio que la sostiene.

En el desarrollo de esta investigación, se ha podido trazar una primera lectura del biopoder en relación a temas puntuales de obras que tocan el tema del cuerpo. Sin embargo, el tema aún permanece pendiente en el marco del desarrollo de una investigación que profundice que por sí solos son una llave para una comprensión más profunda de este fenómeno, un ejemplo de esto, son los temas que aparecen con la aparición de la fotografía (dentro de esta la fotografía post mortem) y con ella el desarrollo de todo un universo que compromete otros caminos que, desde mi perspectiva plantea la base para encallar la contemporaneidad. Finalmente, encontrar las rutas para obtener lecturas desde la modernidad ha comprendido un desafío grande y muy complejo pues la pluralidad de procesos e información variada que se puede obtener es muy amplia. Es desde esta perspectiva que, hacia el final de la investigación, se ha buscado construir una atención aún más presente en obras de arte, para con ellas abrir el campo de interpretación de un proceso que aún se está dando y que quizá se encuentra en estado de transformación.

2 La destrucción del cuerpo como forma de dominio de la muerte

2.1 La moral católica

Si bien se han observado usos y significaciones que se le han dado a la idea de la muerte a partir de las religiones, el estudio de esta tesis se centra en algunas de los legados que se desprenden a partir de la Iglesia católica desde su herencia judeocristiana, para observar esta ha generado concepciones específicas en nuestra sociedad occidental. En ese sentido, esta investigación se basa en la religión como forma moral, y se enfoca en dos particularidades fundamentales. En primer lugar, se estudia la centralidad estatal y social que esta ha tenido en nuestras sociedades, donde, a partir de las influencias y mecánicas de sus políticas construidas desde el dogma, se encuentran aproximaciones sobre la muerte. Por un lado, se aprecia el uso de esta como derrotero en tanto es una herramienta de cumplimiento ante la promesa del más allá, así como la construcción de una idea del cuerpo como asidero del pecado y, por tanto, tierra fértil para el corruptor del alma. En este contexto, se ve la herencia griega de la dislocación entre cuerpo y alma, que, vinculada con la idea del pecado, permite dar mayor fuerza a estos mecanismos.

Admitiendo el desconocimiento que tenemos sobre la contingencia de la realidad de la muerte (en referencia a una muerte que se encuentra luego de la experiencia de la vida, y si, además, se admite esta dislocación entre vida y muerte), se observa que estas pautas son herramientas para aceptar la centralidad de un poder. En relación a esta tesis, este contexto interesa en tanto estas formas impartieron su dogma desde un sentido heteronómico, pues tal cantidad de poder colocado sobre esta institución la obligará, en el mejor de los casos, a mantenerlo, sino a aglutinar más. Este concepto de lo heteronómico se ha tomado del jesuita flamenco Roger Lenaers, que lo utiliza para tratar de construir una visión crítica sobre las aproximaciones que se ha tenido dentro de la religión, además de la aproximación individual entre el sujeto y su vínculo con este. En relación a esto, Lenaers observa lo siguiente:

“Este Señor Todopoderoso dicta leyes y prescripciones, vela por que éstas se cumplan con exactitud, amenaza, castiga y ocasionalmente perdona. Espontáneamente se piensa que ese mundo está colocado <<sobre>> el nuestro, por eso lo llama sobrenatural y también cielo, aunque se sabe y conoce todo, hasta lo más recóndito. Cualquier conocimiento humano es inferior en comparación con aquél. Felizmente, de vez en cuando ese mundo nos comunica lo que él considera que es indispensable saber, y no podríamos descubrirlo por nosotros mismos. La

buena voluntad, al menos latente, de aquel mundo de arriba fundamenta, a la vez la esperanza de que – mediante plegarias humildes y dones- logremos conseguir una parte de las innumerables cosas que necesitamos y no podemos alcanzar con nuestras propias fuerzas. De ahí las súplicas y el cumplimiento de promesas, sacrificios y dones, como también otros intentos por captar el favor de los gobernantes, especialmente cuando se tiene temor de haber provocado su ira. Este miedo es uno de múltiples signos que revelan la representación que nos hacemos de Dios, como un poderoso, fácilmente irritable y siempre temible, de acuerdo con el modelo humano. Por otro lado, ese otro mundo promete felicidad eterna en los patios celestiales, a quien haya hecho méritos mediante sus buenas obras” (2005, pág. 20).

La religión ha sido una de las construcciones con que el hombre ha contado para prepararse ante la certeza de la conciencia de muerte. Toda religión se basa en un supuesto de un *algo más*, que está más allá de las conclusiones parciales sobre nuestra percepción del mundo y la realidad. Es en ese sentido que, desde una aproximación heteronómica hacia esta, se observa que el dogma nos brinda certezas y modelos a seguir, como vías únicas para una relación o repensamiento de este vínculo a través de una estructura moral. En relación a la sociedad occidental, la Iglesia católica ha dejado muy claro cuál es la vía indicada: más allá de la muerte nos espera algo más. Esto puede ser maravilloso o terrible según nuestro comportamiento y cumplimiento; depositar esperanzas en el caso no es nada más que eso, esperanzas hacia una forma cuyos límites conduce al hombre en el tiempo.

“Dios con forma humana, bajó de aquel otro mundo hasta nuestro planeta para volver al cielo después de su muerte y resurrección. Antes de su Ascensión a los cielos, instaló un vicario al que hizo partícipe de su poder total. Este poder se ha ido traspasando de vicario en vicario. Cada uno de estos sucesores inviste a los diversos miembros de la jerarquía eclesiástica en sus grados descendentes, con lo cual estos jefes subordinados quedan habilitados en derecho de dar órdenes. Gracias a su vinculación con Dios Hombre, cada uno de los vicarios de Jesucristo se mantiene en estrecho contacto con ese mundo de Dios que todo lo sabe. Esa es la garantía con que cuenta la jerarquía de la iglesia para conocer, mejor que el pueblo fiel, lo que es verdadero, lo que es falso y lo que exige ese mundo de arriba. Esto significa, que la jerarquía eclesiástica cuenta con una autoridad divina y, por tanto, infalible, de magisterio” (Lenaers, 2005, pág. 20).

Desde este deber, el poder moral ha sido impartido de individuo a individuo observando que el último criterio sobre este ha reposado sobre quienes son las máximas autoridades de la institución, ya sea por cargar con una mayor responsabilidad sobre la misma, ya sea retener y manejar el poder simbólico de esta. Es a través de diferentes mecanismos que se ha buscado un sistema que asegure un eficaz funcionamiento de esta moral. Estos dos

motores fundamentales han sido la culpa o *salida del paraíso*¹, y la idea de *salvación*. Desde los sentimientos de culpa iniciales en la Iglesia, se encuentra cómo el hombre se convirtió en el original creador de la muerte tras su caída del Paraíso. Dios no había impuesto esta condición para la vida, sino que, a través del pecado que los seres humanos realizan, permiten entrar, sin saberlo, a la muerte en sus vidas. Así, el hombre nos transforma en los originales culpables de nuestra decadencia y de la de nuestros seres más queridos. ¿No será acaso esta memoria del dolor nuestra promesa latente al retorno? ¿No construiría esto un motor del dolor en aras de esa promesa perdida?

Fernando Martínez Gil analiza esta relación de pecado y muerte desde su concepción moral de la sociedad:

“Si el ser humano sufría, él era el único responsable. Las epidemias, toda suerte de desgracias, la muerte en general, eran fruto del pecado, de conductas desordenadas o simplemente desviadas; conductas, en una palabra, desestabilizadoras del sistema impuesto. Abstenerse de ellas era el interesado remedio propuesto desde la cima de la escala social: ‘Acuérdate de la muerte y nunca pecarás’.” (1993, pág. 19).

Se observa cómo las desgracias del hombre eran utilizadas en contra de este para que el miedo se desplace: de los acontecimientos que buscaban invocar a la muerte, al cumplimiento como motor de funcionamiento como herramienta para alejarla. En este sentido, la definición que Lenaers brinda sobre lo heteronómico se muestra coherente pues se ve confirmado lo mencionado por Martínez Gil en relación a las *conductas desestabilizadoras del sistema impuesto*, ya que esta visión a la que la crítica de Lenaers apela terminará por definir a este pensamiento de esta manera:

“Este universo mental se lo llama heterónimo, porque nuestro mundo es completamente dependiente de aquel otro (en griego: *héteros*) que produce prescripciones (en griego: *nomos*) para el nuestro. Sin embargo la existencia de aquel otro mundo es un axioma, esto significa: un postulado que es tan imposible de probar como de contradecir” (Lenaers, 2005, pág. 20).

El primer historiador del arte, Giorgio Vasari, estudiando la vida de Piero di Cosimo, narra la representación de este triunfo de la muerte sobre el hombre ante la necesidad de su cumplimiento:

“Era el triunfo un carro enorme tirado por búfalos completamente negros y pintado con huesos de muertos, y con cruces blancas y en lo más alto del carro se elevaba

¹ En adelante, como *Caída del paraíso*

una muerte de enorme tamaño con la guadaña en la mano, y en torno al carro había muchos sepulcros con la tapa, y en todas partes donde el triunfo se detenía a cantar se abrían y salían unos individuos vestidos con tela negra, en cuyos brazos, pecho, caderas y piernas llevaban pintados todos los esqueletos de muerto, de modo que el blanco sobre aquel negro, y la visión a lo lejos de algunas antorchas con máscaras que sujetaban con la calavera por delante y por detrás y a la vez la garganta, además de parecer cosa naturalísima, era horrible y espantosa a la vista. Y estos muertos al son de unas trompetas sordas, y con sonido ronco y apagado salían de aquellos sepulcros, y sentándose sobre ellos cantaban” (Vassari, 2008, pág. 54).

Este axioma busca construir sentido ante el no saber u otros saberes. ¿Cómo se puede probar la existencia del más allá si la estructura en sí no lo permite? Ante este planteamiento, se observarán las representaciones de las danzas macabras, pues no solo se presentarán como expresiones del uso de la muerte como derrotero, sino que, insertas en esa lógica de sentido y marcadas por el sesgo de lo heteronómico, harán olvidar el vacío de sentido que pudo haber existido antes que estas lleguen. Si bien seguirán perteneciendo a este discurso, al mismo tiempo, por ser imágenes, tendrán la posibilidad de construir narrativas que especifiquen, individualicen e, inclusive, se construyan a partir de ellas nuevas narrativas que estén desligadas de su discurso inicial, aunque muy probablemente la mayoría de estas no lleguen a flote y se mantengan sumergidas debajo de los discursos oficiales de sus tiempos.



Figura 1. "Triunfo de la Muerte", Piero Di Cosimo

2.2 Las “danzas macabras”

Las concepciones de San Agustín y San Ambrosio permiten una aproximación a la concepción de la muerte desde el cristianismo y, también, observar que la reflexión sobre esta no se entendía como una sola posibilidad ante el hecho de morir. De hecho, como comenta Ana Luisa Haindl (2009), estos concebían tres formas del morir que no necesariamente colocaban al cuerpo como eje central. Haindl observa tres tipos de muerte desde la concepción de San Ambrosio: la *mors peccati*, la *mors mistica*, y la *animae corporisque secessio*. La primera es la muerte del alma que peca, es decir, la condena o ‘muerte segunda’, una mala muerte. Por su parte, la *mors mistica* es la muerte al pecado y la vida para Dios, una buena muerte. Finalmente, la *animae corporisque secessio* es la muerte biológica” (Haindl, 2009, pág. 107).

En el caso de San Agustín, él advierte que se presentan dos momentos en relación a la concepción de la muerte a partir de sus escritos en *La ciudad de Dios*. En primer lugar de importancia, se encuentra la condenación eterna y, detrás de esta, la muerte corporal. De esta manera, el cuerpo se coloca en un lugar simbólico que advierte, a través de su acaecimiento, tanto la carga de *vanitas* de la vida como el verdadero suceso que debe preocupar más: el último juicio. Si la conciencia del gusto, placer y dolor la define el cuerpo, al colocarse en este lugar de advertencia, invocará una conciencia del placer o del dolor que serán muchísimo más grandes de los que seremos capaces de imaginar o, mejor aún, cuya inmensidad el ser humano no soportará.

“La muerte del cuerpo y lo que constituye en tal, es decir, la separación del alma y el cuerpo, cuando la sufren los llamados moribundos, no es bien para nadie, porque ese desgarramiento de lo unido y entretelado en el viviente es duro para la sensibilidad y contrario a la naturaleza mientras el alma mora en el cuerpo, hasta que se pierde todo el sentido que procedía del brazo entre el alma y la carne” (Martínez, 1996, pág. 12).

El uso de la muerte como forma de memoria desde el recordatorio del paraíso y el dolor de nuestra expulsión lleva a la presente investigación a señalar brevemente las representaciones de la muerte macabra, cuyos registros se remontan hasta el siglo XIII. En los grabados, pinturas y dibujos que se han encontrado sobre estas diferentes representaciones, se observa como una constante a los cuerpos en descomposición o esqueletos como elementos que buscan representar a la muerte como una entidad que danza con los humanos. En el orden de esta danza, se observan las diferentes estructuras

y jerarquías de la época en las que estas representaciones han sido realizadas. Las jerarquías de poder que describen estas escenas siempre presentan como una constante el poder eclesiástico como el más alturado de todas estas jerarquías. En relación a esto, la historiadora Haindl comenta estos órdenes en las representaciones de las danzas: “La sociedad de la baja Edad Media mantiene los tres estamentos muy marcados: Nobleza, clero y estado llano. También concede un papel importante a la caballería, sobre todo por su heroísmo y porque la idea de cruzada sigue latente” (2009, pág. 14).

Si bien, en las formas de representar estas jerarquías, se observa el protocolo que el artista ha debido seguir en torno a las representaciones de poder que se sostienen en las mismas, también se observa la afirmación inexorable que se desplazará por encima de todas estas obras, que se mantienen como *memento mori*². Así, la muerte se mostrará como una llave que permite plantear una salida a estas mismas jerarquías, pues los individuos se ven librados en estas, desde la representación que aparentemente los homologa. En relación a esto y para el interés de esta tesis, se ha considerado el postulado que ofrece Fernando Martínez Gil (1996) con respecto a las imágenes de la muerte en las danzas macabras, ya que sostiene que estas, donde se ven los esqueletos o los danzarines cuerpos en descomposición, no son la última representación de la muerte como imagen final, sino que se presentan a manera de *dobles*.

En ese sentido y siguiendo a este autor, se observa que esta relación de identificación con la muerte como *doble* plantea una identificación con la relación que tendría la muerte con el cuerpo muerto, y el individuo con su propio cuerpo acaecido. Tal forma estaría construyendo un vínculo entre la relación del cadáver y la prolongación de la identidad en él mismo. Sería una identidad inerte en la que, en estas narrativas o representaciones, de pronto, ha cobrado vida para que así se aprecie la construcción de la igualdad de la muerte desde una ficción muy real.

Este postulado se muestra interesante, pues plantea una referencia desde la historia del arte, una que convoca a la construcción de la relación cadáver-muerte como espejo de la

² Esta frase de origen latino, mantiene una relevancia y vigencia histórica que se ha visto presente durante el paso de muchos años. Tal es así que sus orígenes se remontan hasta el imperio romano. Leonor Taiano, en su artículo “*Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori*”, precisa el contexto original de la aparición de este, donde ve que era utilizado a manera de advertencia. Es así que funcionará como una forma de recordatorio y memoria del tiempo y límites del hombre, pues significará “recuerda que morirás”. Por otro lado, vale mencionar que, según el testimonio del escritor Tertuliano, la frase haya sido más bien: *Respice post te! hominem te esse memento!* Que significaría: “¡Mira tras de ti! Recuerda que eres un hombre”.

identificación de la identidad inserto en estas representaciones. No es que esta sea la primera referencia, pero se muestra como un hito interesante desde la relación que tendrá con el cristianismo en la época, pues el cuerpo como lugar simbólico cargaba con representaciones alusivas al castigo, sufrimiento, entrega, etc. Es así como estas representaciones ocupan un lugar que es homólogo al individuo según su clase social. Este motivo será de mayor valor para esta tesis, ya que se considera que este dialogo se encuentra en la herencia y linealidad de procesos que se pretenden seguir estudiando.

Finalmente, es relevante la precisión de igualdad que se expresará desde este discurso de la muerte, aunque parta de estar sujeto a lo eclesiástico y, por tanto, sea una herramienta moralizadora en la mayoría de sus casos. En relación a lo mencionado, Martínez Gil precisa este punto a través de lo que considera las dos principales funciones morales de estas representaciones y, por tanto, cuáles eran sus objetivos más esenciales:

“Dos principales objetivos morales cumplía a la perfección la danza macabra: recordar la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de todos los estados y edades frente a ella. El mito de la muerte niveladora es una constante literaria y doctrinal. Lo único que demuestra, de hecho, es la existencia y conciencia social de profundas desigualdades y de la dificultad de superarlas. La muerte es el último recurso, el único milenio igualitario al que los grupos sociales más bajos podían aspirar. En ese sentido las danzas debieron cumplir un importante papel liberador en frustraciones sociales al presentar a los grandes de este mundo bailando al son que toca la Muerte burlona. Ni el poder ni la riqueza ni el linaje evitaban la acción de una Muerte que parece regodearse especialmente en el derribo de tiaras y coronas” (1996, pág. 74).

Si quis sentiret quo tendit et Unde Veniret
Nunq̄ gauderet sed omni tempore fletet.



Figura 2. Danza Macabra, Anónimo



Figura 3. Danza Macabra, Anónimo.

2.3 La salvación y la culpa

Queda en evidencia cómo la idea de *salvación cristiana* es el concepto con el que la Iglesia ha resuelto el tema de la muerte. En contraste con la culpa, el mensaje es claro: el origen de esta idea pretende resolver la duda que el hombre debe cargar sobre la incertidumbre que este tiene frente al más allá. Desde esta mirada, se puede observar cómo se da un aparato simbólico para llegar a la idea de la inmortalidad del alma con un cumplimiento moral, en tanto no solo promete la resolución del terrible más allá, sino que nos libera de un latente estado de culpa. La ruptura del orden establecido significará la presencia de la muerte por no tener el *derecho* de ser constructores de nuestro propio orden. El lamento que se originaría por la *pérdida* de esta estructura de seguridad estaría siempre enfocada a la culpa del individuo, mas la estructura en sí no se vería afectada.

Cabe destacar que, para que funcione la moral como es dictada, desde un agente externo, es necesaria la disociación que se ha hecho en Occidente frente al cuerpo y al alma como entidades separadas. Cuando morimos perdemos el cuerpo y, por el contrario, proyectamos nuestra alma hacia la inmortalidad: esta moral siempre exigirá la negación de la muerte para su sostenimiento. En este sentido, Philippe Ariés explica una de las concepciones de los individuos suscritos a esta moral. Idealizados desde la figura de los santos, generan un diferenciador social inmenso para quienes no logren cumplir con ella; son sujetos entregados al rechazo y al olvido. En este contexto, es importante reconocer cómo, bajo esta concepción, se forjaba una noción del destino que era colectiva. Por tanto, había también un sentido de la socialización más profunda por su proyección al terreno del más allá. De esta manera se construye un sistema en donde se coloca la virtud por encima del pecador:

“En esta concepción no había lugar para la responsabilidad individual, para un balance de las buenas y malas acciones. Los malvados, sin duda aquellos que no pertenecían a la iglesia, no sobrevivirían a su muerte, no se despertarían y serían abandonados al no ser. Toda una población, casi biológica, la población de los santos, se aseguraba así la supervivencia gloriosa tras una larga espera” (Ariés, 2012, pág. 38)

La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal

Resulta interesante que fijarse en *La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal* por un momento, pues es, a través de la estructura compositiva de su organización, que se expresa

este sentido de la culpa que recae sobre el hombre ante la promesa del Paraíso. La obra, de aproximadamente 208 x 88 cm de largo, fue realizada por el artista Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, mejor conocido como Masaccio. Este pintó este fresco entre los años 1424 al 1428, y se encuentra actualmente en la capilla de Brancacci. Si bien se parte de la representación de la salida del Paraíso, vale mencionar que esta pintura es solo una escena bíblica de los diferentes frescos que se encuentran pintados en la capilla. El interés de esta investigación en esta obra radica en la atención que se encuentra fijada en los personajes de Adán y Eva, pues es una obra cuyo dramatismo compositivo recae plenamente en los personajes principales y su relación con el espacio, de un dramatismo que está totalmente suscrito al grito de dolor y lamento de ellos ante la culpa del vínculo roto con el Paraíso.

Es la primera vez que este artista expone completamente desnudo al hombre mostrando todo su cuerpo y es aún más interesante, pues los sexos de los dos personajes fueron tapados a finales del siglo XVII por el detalle de una pintura de ramas que se posaba encima de ambos. Esto refleja que los discursos definidos según las épocas seguirán desplazándose. Se postula, así, que esta obra contiene una respuesta humanista en ella, pues, al concebirla sin todos los elementos narrativos con los que se solía detallar la expulsión del Paraíso, la atención del espectador se centra en el sufrimiento del hombre, no solo por lo que pierde, sino por lo que significa ese dolor para él mismo.

En ese sentido, esta atención parece agravarse si se consideran los apuntes realizados por Giorgio Vasari, al exponer la postura del artista frente a la pintura: "La pintura no es nada más que una imitación de las cosas vivas de la naturaleza con el solo empleo del dibujo y del color, y cuanto más fiel sea la reproducción más alta es la calidad del artista" (1962, pág. 237). Si bien esta afirmación no escapa al pensamiento de época de cuando lo mimético se muestra como último valor, es a la vez valiosa, pues, en la obra, se observa la experiencia del dolor y sufrimiento del hombre sin encontrarse demasiado cargada de elementos icónicos, ni formas que refuercen la idea de lo mimético desde el canon ya constituido en otras representaciones.

Un formato singular encasilla a dos seres humanos desnudos; estos caminan atrapados por este espacio de la pintura que recuerda la cárcel de una torre ausente de horizontes. El hombre, el primero de los hombres, Adán, tapa su rostro lleno de culpa y desasosiego, mientras que una mujer, madre de todos, lo acompaña en desgarrador llanto cubriendo sus partes íntimas. Sus estómagos, contraídos, los pies de ella torcidos y la espalda de él

arqueada escondiéndose en sí mismo. La cara de Adán, cubierta por la vergüenza y dolor que siente; la de Eva, lamentando al cielo y, como uno que nos contiene a todos, se aprecia su grito desgarrador en los rasgos de su desdibujada cara sin identidad concreta. Se observa cómo Masaccio retrata el profundo y esencial dolor humano que a todos les tocará sentir algún día.

Del paisaje no se sabe nada, pues el nudo central, los cuerpos y su exceso de humanidad en la imagen no permiten dar lugar a los áridos parajes que invocan las nuevas tierras de los hombres. Encima de estos, se ve a un ángel de cuerpo y alas rojas, que señalan con su mano izquierda el futuro camino a recorrer y, con su derecha amenazante, su poder erguido y fijamente templado, expresado con una espada negra que sostiene desde el mango y que se mantiene firme mientras expone el cuerpo de su hoja desnuda.

Una diáfana luz recorre el espacio y cae sobre sus formas simples, hasta que se encuentra con los personajes y los golpea frontalmente, lo cual desnuda las torsiones de sus cuerpos que cubren vergonzosamente. Del paraíso no queda nada, la última Alianza, su memoria son las puertas de piedra que se yerguen detrás de los hombres y de donde proviene una oscura luz que los rechaza al igual que el arcángel. Esta imagen, como otras obras de su tiempo, narra una historia de pocos elementos, ya que se enfoca en recordar el dolor original por la pérdida del pacto roto del hombre con la vida eterna. ¿Cuánto tiempo tendrán que lamentarse esos hombres? ¿Cuánto tendrán que rechazar a sus cuerpos para que sus almas puedan regresar al valle olvidado?



Figura 4. Capilla de Brancacci

2.4 La voluntad contra la muerte



Figura 5. Expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal, Masaccio.

Siguiendo este desarrollo, se puede cuestionar la idea del alma como una construcción que da soporte a esta moral y que asegura el cumplimiento de esta, más allá de nuestro cuerpo, ya que se presenta como un segundo cuerpo invisible. Es la promesa personal aquella que es capaz de realizar el viaje, contenedora de nuestras acciones puras e impuras, y lista para llevarnos bajo nuestra propia responsabilidad a los cielos o a los infiernos. Esta exigencia del alma que pretende evitar cualquier desvío del camino indicado exige un ejercicio de penitencia constante, en la medida en que el dolor es su principal motor de memoria y que, con ella, se asegura aún más la relación con este sentido moral de salvación. Denis de Rougemont refuerza esta postura al referir a la narrativa medieval, cuya herencia parte del *roman*. Es la presencia del amor como un ideal, pero no como último motor de este:

“Sólo el amor mortal es novelesco, es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento” (2010, pág. 16).

Aquellas promesas que el ser humano contiene serán los dolores que mantiene en su conciencia. Es el necesario precio para el sostenimiento de esta moral, para que el castigo apele a ser una forma de memoria constante a través del dolor. Es basándose en la idea de un castigo eterno, representado por el infierno, cuando queda aún más claro como este aparato moral tiene instancias que manifiestan esta estructura que pretende resolver la muerte. Ello asegura de manera permanente que el sufrimiento sin fin será responsabilidad total de la persona.

En este territorio y, a partir de los ejemplos expuestos sobre las danzas macabras, se observa que la preparación para la muerte es la preparación para medir esta moral con el comportamiento de cada vida singular, además de sus acciones, y sus formas de ser y hacer. Así, se observa cómo se manifiesta el uso de la muerte como derrotero, rumbo y justificación de la vida moral de los individuos ante la incertidumbre que los acosa: se moraliza la muerte en tanto separa esta vida de la otra. Es así que este acomodamiento humano hacia un ideal moral podría relacionarse a la idea de Norbert Elias sobre la relación de los individuos frente a la angustia que tienen sobre la conciencia de su fin:

“Es evidente que no existe idea alguna, por extraña que parezca, en la que los hombres no estén dispuestos a creer con profunda devoción, con tal de que les proporcione alivio ante el conocimiento de que un día ya no existirán” (Elias, 2009, pág. 25).

En consideración de lo dicho por Elias, la figura y construcción del Caballero se plantea como uno de los símbolos que encarnan la virtud moral y lucha por ella. En este ideal de profunda reciprocidad entre abnegación y entrega de la vida, el lugar de la muerte se hace aparentemente más visible, puesto que las grandes empresas a las que se entrega irán dándole a la muerte lugares específicos para enfrentarla. Dicho de otra manera, la imagen del caballero coloca en un lugar específico a la muerte, pues entrega la vida ante el suceso que enfrenta y, así, aparentemente, domestica a la muerte. En ese sentido, Rougemont precisa aún más esta relación que se da entre la muerte y la pasión del caballero, pues es a través de esa emoción que promete mantener su ideal. Así se ve que, para la voluntad del ideal caballeresco desde las narrativas que se han visto de él, “la palabra toma un sentido simbólico: la acción impide que la ‘pasión’ sea total, pues la pasión es ‘lo que nos sucede’ -en el límite, es la muerte. En otros términos, esa acción es un nuevo plazo de la pasión, es decir, un retraso de la muerte” (2010, pág. 46).

Como se verá a continuación, se le habrá *puesto en jaque* muchas veces, pero su entrega siempre será vista por Dios. El Caballero, así como doma sus armas y su caballo, doma también sus tentaciones y subjetividad; usa su dolor y cumple con él. Esta expresión de la virtud moral responde a un entendimiento de lo bello como respuesta al cumplimiento de esta exigencia; así lo bello es lo bueno y bueno es su cumplimiento³.

El caballero, la muerte y el diablo

La obra de Albert Dürero, titulada *El caballero, la muerte y el diablo*, es considerada significativa de analizar para esta investigación, pues en ella se ven reflejadas varias nociones de interés para la tesis. Este grabado fue realizado entre los años 1513 y 1514 por el pintor y grabador Albert Dürero, importante representante de la pintura alemana. Este trabajo de aproximadamente 25 x19 cm fue realizado sobre una plancha de cobre, tallada con un buril e impresa con tintas especiales de la época. Se hace especial mención de esta

³ Los artistas del medioevo eran quienes con su trabajo exponían esta conexión con dios y luego la naturaleza. En ese sentido su rol consistía en terminar de completar la gran obra de La Creación que este había entregado al mundo. la moral se mostraba como la guía más coherente sobre la experiencia de cómo seguir a este. Las percepciones sensibles que se tengan de la obra de dios deberán estar en segundos planos, pues serán distractores del hombre en tanto este es constantemente tentado por su propia carne. No deberá encontrar placer por lo sensible porque el pecado estará al alcance de su mano. En ese sentido, la obra de arte busca responder a la idea de lo bello como continuación de las obras de dios, y será la guía de la moral cristiana, la pauta para que los artistas no se pierdan en el camino de las tentaciones. Es así como el arte también cumple con un rol pedagógico. Así se verá una idea de lo bello como bueno en tanto se expresaría una extensión del pensamiento de dios y los límites de su moral en donde el cumplimiento de esta, como forma de certeza de verdad, expresará el sentido de la belleza como manifestación de pureza.

obra para el recorrido de este estudio, pues se manifiesta de manera visual diversos sentidos relacionados a la noción de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento. Se entiende que esta pieza pertenece a un conjunto de otros dos grabados que conforman la famosa representación sintética de las virtudes de la época, tales como la virtud teologal, la intelectual y, en este caso, la moral.

Es relevante hacer el análisis sobre la representación que hace Durero del Caballero andante, ya que la imagen que expresa los desafíos de este no solo evoca el reto que tiene que enfrentar ante los agentes externos, sino que a esta obra se le puede hacer una lectura sobre lo que significa esta confrontación para el hombre mismo. Su armadura, sus armas, todas en función de los grandes retos externos, más el precio de su uso obligan a cargar al hombre con ellas hasta el final de su vida.

El hombre cabalga sobre la bestia amiga, su caballo, hacia adelante y sin vacilar. Se encuentra armado con una lanza y una espada larga que lleva cada una y respectivamente, en su hombro y cintura. El peso de sus armas reposa sobre el hombre cuando este no da uso de ellas. Lo único que permite dar cuenta de su humanidad, de su similitud con nosotros, es su desgastada cara, no por la calidad de la impresión sino por cómo ha sido tallado en el dibujo, el paso del tiempo con el que ha sido retratado, a través de las marcas de vejez que el caballero ha ido sumando sobre su cuerpo. Este, de talante agudo, mira fijamente hacia un punto ciego adelante de su camino.

La piel está vieja y gastada, y tiene cierta grave flacidez, característica en las personas adultas, cuando su carne y músculos empiezan a ceder de sus respectivos lugares. Esta gravedad es lo poco que se puede ver del hombre, de su cuerpo escondido, pues se encuentra dentro de una magnífica y elaborada armadura gótica que, mientras lo protege de amenazas exteriores, le cobra el encierro de sus miembros y extremidades dentro de ella. La presencia de esta lo exalta y construye la belleza del cuerpo que no podemos ver, y, así, ante la belleza de su forma, evoca el verdadero precio económico que habrá costado la construcción de esta pieza. ¿Cuán piadoso es este hombre de acero por haber recibido tales honores y virtudes de un señor aún más piadoso que él? La empresa económica que ha permitido forjar a este hombre y la construcción ideal que este caballero representa termina, casi, por ocultarlo, pues su cara será la única que no habría sido cubierta por el yelmo.

Por este lugar, el mundo y los personajes que rodean al Caballero, podrán entrar a él, afectarlo, tentarlo y dañarlo siempre. Detrás de este, se ve una representación del demonio presentado como un ser disforme y asimétrico, conformado con miembros de animales y constituido como una respuesta aberrante de las formas de la naturaleza, tanto así que estas se confunden con el paisaje desolado, conformado de naturalezas infecundas y desnudas que los envuelven.

El demonio no tiene nada que ofrecer como tentación: ni mujeres, ni oro, ni los típicos placeres bíblicos que se conozcan. Su presencia es una forma de memoria; está esperando algo del Caballero y está esperando que el Caballero lo recuerde a él. Así lo mira con pululante e idiotizante ambición, como un sirviente que espera cumplir con los cometidos de su amo. Al costado del caballero, se ve un segundo personaje, menos monstruoso, pero igual de aterrador que el primero. Este, a diferencia del demonio, no se presenta aterrador, no solo por lo disforme, sino porque somos capaces de reconocernos en él. Esta es la representación de la muerte en un estado en el que su putrefacción desnuda su esquelética estructura humana. En su cabeza, lleva una corona de serpientes y, en su mano derecha, un reloj de arena. La muerte recuerda burlonamente al Caballero el dominio del que ella trasciende: el tiempo. Así, este tiempo recuerda al Caballero su banal existencia y fragilidad. Esta muerte acompaña al hombre en un lánguido caballo, que anda derrotado ante el peso del reloj de arena y del jinete que lo monta.

A lo lejos, se observa el ideal: una ciudad coronada sobre la cima de una empinada y rocosa montaña, que se hace presente entre los peligrosos riscos que el Caballero tiene que atravesar. Así, este hombre seguirá andando hasta donde sus virtudes de guerra lo lleven, su cárcel de acero no lo abandonará, sus valerosas armas lo acompañarán hasta el final y su entumecido cuerpo sabrá seguir resistiendo el reto de las pesadas cargas que lleva. Aunque este no se desvíe de su camino, tendrá en su viaje a estos nefastos peregrinos como compañeros, que le recordarán siempre los límites de su odisea y siempre lo obligarán a recorrerla.



Figura 6. Danza Macabra, Anónimo



Figura 7. "El caballero, la Muerte y el Diablo", Albrecht Dürer (Louvre, 1513)

Hacia el dominio de la pasión

Los cantares de gesta son la máxima expresión de esta muerte a la que uno se entrega, se prepara y amansa toda la vida, impulsando un intenso sentido de la pasión como forma de sacrificio, donde la vida encuentra su punto más alto de exaltación y de sentido a través de una entrega absoluta en acto apasionado por los valores más grandes. En este contexto, en las fábulas e historias de caballeros andantes, siempre impera el sentido de entrega realizado por ellos, frente a la magia que se despliega de los mundos feéricos que las historias relatan. Como observa Jean Delumeau:

“Es en el momento –siglos XIV-XVI, en que comienzan a ascender en la sociedad occidental el elemento burgués y sus valores prosaicos cuando una literatura épica y narrativa, alentada por la nobleza amenazada, refuerza la exaltación sin matiz de la temeridad. ‘Como el leño no puede arder sin fuego – enseña Frossart-, el gentilhomme no puede acceder al honor perfecto, ni a la gloria del mundo, sin proezas...’. Tres cuartos de siglo más tarde, el mismo ideal inspira al autor de Jehan de Saintré (hacia 1456). Para él, el caballero digno de ese título debe arrostrar los peligros por amor a la gloria y a su dama. Él es ‘aquel que... hace tantas cosas que, entre los demás, hay noticias de él’ -por sus hazañas guerreras se entiende- Se adquiere más honor cuanto más arriesga uno su vida en combates desiguales” (2002, pág. 12),

Los ayudantes o instrumentos mágicos de los que se valen en estas historias se colocan siempre detrás de la hazaña de voluntad del hombre ante las desgracias que enfrenta, inclusive si esto implica su muerte. Así, la verdadera y última mística se expresa desde el sentido de voluntad del Caballero. El gran sentido solo se le es revelado como una gran emoción, como un producto consumado del poder de su voluntad y valor ante las tentaciones. Este poder es lo que lo lleva a rechazar al demonio y caminar al lado de la muerte ignorándola. De esta manera, es importante advertir que se construye un universo de sentido que utiliza el paradigma de oposición, en este caso la muerte, para que funcione su lógica de sentido, así Rouchemont advierte:

“Pero necesitamos de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está vinculada con la muerte y que supone la destrucción para quienes abandonan a ella todas sus fuerzas. Queremos salvar esa pasión y amamos esa desgracia, y, por otra parte, nuestras morales oficiales y nuestra razón las condenan” (Rouchemont, 2010, pág. 21).

Es precisamente por esto que la muerte se expresa como el sentido final que resuelve la contradicción humana. Ejemplos notables son el amor de Ginebra por Lancelot y la traición a la que su humanidad la lleva, en la que finalmente encuentran sentido cuando ella se

entrega a la vida monástica y, un día, en sueños, se anuncia a Lancelot que debe dirigirse a cierta abadía, pues ahí lo espera el lecho de muerte de su amada. De manera inversa, en torno al género de los personajes, también es relevante la narración en la que Isolda llega al lecho de muerte de Tristán, y se echa al lado de su amado muerto para esperar su propio final. Esta experiencia de la muerte, que ve su inicio en la Edad Media y se prolonga hasta el siglo XIX, vive la idea de muerte a través de la emoción humana, y qué mejor manera de hacerlo que a través de las pasiones regentes de la época. Vale hacer especial mención al *Enchiridion Militiis Christian* de Erasmo de Rotterdam, que Durero tomó como influencia para este grabado. En este “manual del caballero cristiano” se presentan las ideas básicas y esenciales que el Caballero debe conocer y utilizar: armas para defenderse y defender el mundo. Otras de las ideas principales de este manual son el rechazo de las formas externas de culto, la oración interiorizada, la exaltación del juicio propio sobre el de la mayoría y, por sobre todo, el conocimiento de la ley de Dios. Un ejemplo de esto se observa en las siguientes líneas del *Enchiridion militis christian*:

“Para que no te dejes apartar del camino de la virtud porque te parezca abrupto y temible, porque tal vez hayas de renunciar a las comodidades del mundo, y porque constantemente has de combatir contra tres enemigos en lucha desigual, que son la carne, el demonio y el mundo, te será propuesta esta tercera norma: todos esos espectros y fantasmas que se abaten sobre ti (...) has de tenerlos en nada” (1529).

Si bien el conocimiento de la ley de Dios es un motor fundamental, es a través del honor que el Caballero logra erguirse entre la multitud como un ejemplo y paradigma de estas virtudes. Desde esa perspectiva, se construye una figura idealizada que es contrapuesta a la masa de individuos que no pueden acceder a las acciones de la pasión, pues, como observa Delumeau, no hay valor ni virtudes suficientes en ellos:

“Este arquetipo del caballero sin miedo, si no siempre sin reproche, es realizado constantemente por el contraste con una masa reputada sin valor [...] Este lugar común – los humildes son miedosos- se precisa todavía más en la época del Renacimiento con dos notas, contradictorias en sus intenciones pero convergentes en cuanto a la luz que aportan y que puede resumirse así: los hombres en el poder actúan de modo que el pueblo –esencialmente los campesinos – tenga miedo [...] Estas pocas reminiscencias – que podríamos haber multiplicado indefinidamente – hacen resaltar razones ideológicas del largo silencio sobre el papel y la importancia del miedo en la historia de los hombres. Desde la antigüedad hasta fecha reciente, pero con una acentuación en la época del Renacimiento, el discurso literario apoyado por la iconografía (retratos a pie, estatuas ecuestres, ademanes y paños gloriosos) ha exaltado la valentía – individual- de los héroes que dirigían la sociedad” (2002, págs. 14-15).

2.5 La muerte domesticada

Partiendo de los referentes y memoria actual que ofrece la Edad Media, se observa cómo la cercanía con la muerte se encontraba asumida en la cultura de manera mucho más natural. Uno de los factores que muestra esta naturalidad responde al sentido que se encontraba en el ideal caballeresco, en el que la vida era entregada en acto de pasión en pro de las virtudes morales de la época. Si bien el análisis se está centrando en algunas de estas virtudes, se pasará a indagar cómo este sentido domesticado por los caballeros tuvo una expresión muy precisa en la vida cotidiana de las personas. Es interesante este sentido de la naturalidad con la muerte, pues representa un marcado contrapunto con el distanciamiento contemporáneo que se abordará posteriormente. Esta naturalidad estaba garantizada por la respuesta que ofrecía la religión católica en esos tiempos, frente a la experiencia límite, ya que el poder que ejercía la Iglesia sobre la cultura y el Estado era mucho más central y eficaz que ahora. Por lo tanto, esta tesis se aproxima más a esto a través de los conceptos que Philippe Ariés llama la muerte *domesticada* y la muerte *súbita* (Ariés, *Morir en Occidente*, 2012).

Las condiciones de vida de esa época, en las que el uso de la violencia y ausencia de insalubridad asechaban constantemente a nobles y campesinos casi por igual, generaron en la cultura un ambiente donde la muerte era un proceso que se debía esperar como suceso, que marca constantemente la cotidianidad. Morir era un acto público y organizado por los mismos moribundos y es precisamente en este momento que el individuo tiene la posibilidad de enfrentarse a sí mismo, hacer un recuento de su vida y acciones pasadas, para contrastarlas con la moral de Dios.

Este sentido de la muerte trata de cómo se expresaba una relación directa con la participación de Dios, puesto que la decisión sobre el final de la vida recaía plenamente en Él, de aquí que se manifieste tan precisamente en la cultura. En este sentido, la muerte *domesticada* expresa un lugar específico al que *Dios nos llevará*. Este lugar es la última depuración, el último juicio o prueba que Dios pone antes del final de la vida de pecadores piadosos. Cabe recordar que, en tiempos de la Edad Media, la noción del juicio final aún estaba vigente, por lo que luego de la muerte llegaba un largo momento de espera hasta el fin de los tiempos para la llegada del juicio final. Así, se impartía la idea de que la impureza no tomaba por completo al individuo, pues aún podía esperar él este momento claro de cuando llegaría su juicio. Por supuesto, la pauta de esto lo marcaba el rito social. Así, desde

esta perspectiva, se pensaba que “la muerte común, normal, no le coge a uno traídoramente, aunque sea accidental a consecuencia de una herida, aunque sea efecto de una emoción grandísima, como ocurría. Su carácter esencial es que deja tiempo para el aviso” (Ariés, 1987, pág. 13).

También existía un sentido de la muerte arrebatadora y repentina, una muerte maldita, una castigadora de los pecadores, que manifiesta su representación simbólica más fuerte con la llegada de la peste negra, de aquí en adelante, se la llamará *muerte súbita*. Esta apela al olvido; no tiene personas que la lloren abiertamente, ni genera, mucho menos, lo que hoy en día pasa cuando algún ser querido muere trágicamente en un accidente: la exaltación del hecho para alejarse del mismo, a la vez que la búsqueda por conjeturar los más precisos detalles para apropiarse de ella. Nadie la lloraba, pues se pensaba que llegaba como una maldición, un castigo inmediato de Dios a las personas, no solo pecadoras, sino malditas. Queda fuera de discusión cómo se podría considerar a personas de alguna otra raza que no fuesen dignas del amor de Dios; a esto bien comenta Carlos Reyero lo siguiente: “Son también muchas las representaciones que, desde fines de la Edad Media, existen de los santos Cosme y Damián, por lo general a la cabecera de una cama de enfermo que sufre dolor en una pierna, sobre el que obrarán el milagro de sustituirla por la de un negro” (2005, pág. 15).

De esta manera, se evidencia cómo la muerte era un lugar de preparación para recibir el juicio de Dios y participar en él. Se ve cómo las muertes desoladoras de las enfermedades y las repentinas de los accidentes toman un lugar de representación simbólica para sostener el discurso del sentido de la muerte *domesticada*, pues es esta la que responde a sucesos de la vida que no encajaban con dicha noción de la muerte.

Esta imagen del desgarramiento y desconsuelo recordaba la fragilidad humana. Le advertía al hombre de otro final para él y, sobre todo, le arrebataba la preparación de un estado emocional o espiritual para enfrentarse a sí mismo y redimirse ante su creador, como sí sucedía en el otro caso en relación a esta. Ariés especifica de qué manera este discurso afectaba las nociones particulares que se desplegaban hacia las personas, pues en realidad este sentido de la muerte les podía llegar tanto a fieles como infieles, pecadores y santos. En ese sentido, Ariés recoge posturas de la Iglesia que muestran cómo toma una posición y trata de situar el problema:

“Poco importa que fuera inocente: su muerte súbita le marca con una maldición. Es una creencia muy antigua. Virgilio hacía vegetar en la zona más miserable de los infiernos a los inocentes a quienes una falsa acusación había arrastrado a la muerte y a quienes nosotros, los modernos, deseáramos rehabilitar. Compartían el destino de los niños que lloran porque no han conocido la dulzura de vivir. Desde luego, el cristianismo se esforzó por combatir la creencia que infamaba de ese modo la muerte súbita, pero con reticencia y pusilanimidad. En el siglo XIII, el obispo liturgista de Mende, Guillaume Durand, deja traslucir ese obstáculo. Piensa que morir súbitamente es ‘morir no por alguna causa manifiesta, sino por el solo juicio de Dios’. El muerto no debe ser considerado maldito sin embargo: hay que enterrarle cristianamente, con el beneficio de la duda” (Ariés, 1987, pág. 18).

Esta manera de operar manifestaba una postura respecto del desconocimiento de hechos que tendían a fijarse en la superación de esta. Sin embargo, ella persistía. Solo Dios era quien podía juzgar a los hombres de manera organizada, como cuando se domesticaba a la muerte y se esperaba su llegada, o como cuando llegaba de manera repentina. Se ve, así, cómo el juicio era la herramienta de preparación y mensaje de la muerte para aquellos que ignoraban a Dios o actuaban mal en contra de él. Este llegaría como una sentencia inmediata que castigaría a las personas y las arrebataría de su propio juicio participado.

Como indica Ariés, los diferentes progresos que empezaron a darle mayor sentido sensible a la muerte, y que se volvieron un símbolo cada vez más fuerte que afectaba a los hombres, continuó por varios siglos. Una de estas manifestaciones es la expresión de la muerte macabra que se vio a mediados de la Edad Media. Se abordará, entonces, cómo en este proceso el sentido de la muerte se intensifica, específicamente en el Renacimiento, y continúa en el siglo XVII hacia adelante (1987). Así, para este autor, todo seguirá como estaba, los diferentes discursos de la Iglesia se seguirán expresando a través de las *Ars moriendi* y las danzas macabras. No se verán cambios muy visibles y es precisamente que esto podrá generar una ilusión frente a la mirada de la muerte y su transformación en la época, pues ante este proceso se verá que: “Se trasluce una actitud nueva o, si no una actitud nueva, una devaluación apenas confesada de las pasadas actitudes” (Ariés, 1987, pág. 249).

Las imágenes macabras pautan al hombre con nuevas exigencias sobre el contenido desolador que se manifiesta en ellas. De esta manera, el individuo adquiere un sentido sobre la conciencia de la muerte de manera mucho más personal. Asimismo, el sentimiento que se expresaba con la presencia de la muerte generó dos respuestas: una que exacerbaba el ascetismo como respuesta a la muerte, y la segunda, que respondía a un humanismo todavía cristiano, pero que ya se encontraba en el camino de la laicización.

Volviendo a la práctica cotidiana de la muerte que se ve en la *muerte domesticada*, es interesante seguir a este humanismo cristiano que se veía más laicizado. La influencia que generó la noción de muerte domesticada tomó una expresión social desde la gente. Esta se mostraba esperándola en la cama; este momento tenía una estructura y formulismo a la que el moribundo se solía atener, pues era en este evento, que se creía que los cielos y los infiernos, cual juicio final, bajaban al pie de esta para representar ante el moribundo su última lucha. Este era testigo y partícipe de su propio apocalipsis, cuando finalmente Dios impartía el último juicio sobre el enfermo. En ese sentido Sanchez perez observando el imaginario de los ars moriendi comenta:

“La batalla que las fuerzas del bien y del mal en torno al lecho del moribundo y la sentencia de un inmediato juicio particular que dependía del resultado de aquella otorgaban a ese instante trascendental un dramatismo sin precedentes. La muerte era considerada así un verdadero rito de paso para salir triunfante del cual el devoto necesitaba someterse a un aprendizaje que le preparase para resistir a las tentaciones del demonio y para actuar en todo momento conforme a lo que de él se esperaba” (Sánchez Pérez, 2008, pág. 82).

Es a través del protocolo que organiza el clero que se hacen notar los *Ars Moriendi* y sus indicaciones de *bien y mal morir*. Serán estos las guías esenciales que continuarán con la pauta simbólica hacia un ideal de la muerte en un sentido moral, pero se mostrarán como una construcción bastante más compleja y calculada. La concepción de la muerte de la Edad Media llegará hasta el Renacimiento con algunos cambios en su estructura. La presencia de esta ya no se mostrará como una amenaza expuesta, sino que se volverá discreta y más silenciosa. Aun así, la representación de su presencia será una constante, en la que se observa que el sentido hacia esta cambia, pero la preocupación se mantiene. Es así que la llegada de estas representaciones del bien morir en los individuos del Renacimiento genera una influencia en los protocolos del momento de morir desde su sentido de la *muerte domesticada*. Será para Carlos Reyero esta aproximación de dogma moral una muestra que asegura el poder de la Iglesia ante la enfermedad:

“Es evidente que las imágenes religiosas destinadas a poner de relieve la intercesión de un santo en la curación de la enfermedad, contribuyeron a exaltar el poder de la iglesia como institución capaz de administrar la salud – no solamente espiritual- de los fieles. La representación del enfermo constituye, pues, un elemento de sumisión socializadora en unos principios sobrenaturales que funcionaron con efectividad. El poderoso, que para nada necesita del débil, se digna concederle la gracia de la salud, lo que implica la extensión social del agradecimiento en forma de fidelidad perpetua a la causa de fe. No deja de ser significativo que los milagros

reconocidos en las causas de beatificación de los santos guarden siempre relación con la salud recobrada de forma sobrenatural e inexplicable” (2005, pág. 23).

Esta vez la epopeya del apocalipsis no será tan central como la atención hacia *el bien morir*. Aquí, el rol de Dios cambiará de juez a espectador viéndose dos movimientos fundamentales para la concepción de la muerte en los siglos XV–XVII. Su rol de juez apocalíptico disminuye por no tener una participación activa sobre el porvenir del moribundo; al modificarse las atribuciones de este juez, abandonando un procedimiento sumario, disminuye el terror que proyectaba en la Edad Media.

La dificultad será ahora trasladada hacia el individuo, el que aún tendrá que redimirse ante las tentaciones que se le presenten en su último momento y ante el piadoso manejo de esta situación. Se pensaba que, en este momento, un último esfuerzo a las tentaciones y el aguante de estas traían la salvación del alma de manera inmediata. Aquí se pone en juego de manera central una supuesta experiencia metafísica del moribundo (por experimentar el apocalipsis de sus pecados en cama con los cielos e infiernos) como la última medida de salvación esencial de este. Pero es en la presencia del rito social, donde el moribundo puede estar más seguro de que sus acciones lo ayuden a empezar esta travesía de la piedad: desaprovecharlas es desaprovechar la ayuda más *real* y *concreta* que tiene sobre su subjetividad moralizada. Aries nos recuerda que este protocolo era guiado por los sacerdotes lo que constituyó un elemento de influencia de sentido muy grande sobre la experiencia de morir:

“No creamos que la asistencia a los últimos momentos fue una costumbre piadosa impuesta por la iglesia. Mucho antes que los médicos, los sacerdotes ilustrados o reformados trataron de poner orden en ese tropel, con el objetivo de preparar mejor al enfermo para un fin edificante. A partir de las artes moriendi del siglo XV se recomienda dejar al moribundo a solas con Dios, para que no se distrajera del cuidado de su alma. Todavía en el XIX ocurría luego de haberse sometido a las normas, algunas personas muy piadosas pidiesen a los numerosos asistentes que abandonaran la habitación, exceptuando al sacerdote, para que nada perturbase su mano con Dios. Pero estas serán devociones ejemplares e inusuales” (Ariés, 1987, pág. 205).

La costumbre en la época esperaba que el momento de la muerte fuese la gran ceremonia ritual, en la que el sacerdote era la segunda figura central de la misma y era acompañada por las personas que habían participado en la vida del moribundo. Quien presidía la ceremonia era nada menos que quien moría. Se esperaba de él que dirija dicha ceremonia sin comportarse de manera indebida y, sobre todo, manteniendo el protocolo social que

había recogido de sus propias experiencias al haber estado en las muertes de otros amigos y familiares. Así, en estas ceremonias, no solo se podían encontrar los familiares más cercanos de la persona, sino también sus sirvientes, e inclusive niños y personas aún bastante ajenas al proceso. Esta era una manera de educar el comportamiento de los ciudadanos a partir del *buen morir* de sus familiares y amigos. El moribundo que cumplía con este protocolo se servía de una magna autoridad, a la que los participantes se atenían para recibir sus perdones, disculpas y hasta recomendaciones.

A continuación, se presentará brevemente el proceso de la secularización y su predominio de la racionalidad desde la perspectiva de la ciencia médica, en tanto el oficio de esta se desplaza dentro de los procesos de muerte domesticada y empieza a ganar mayor autoridad. Esto es de especial interés, pues se puede hacer un símil temporal de la muerte domesticada, en tanto se observan roles de poderes sociales que, en relación con los moribundos, han sido influenciados, primero, por los sacerdotes y, más tarde, por los médicos.





Figura 8. "Ars Moriendi", anónimo



Figura 9. "Ars Moriendi", anónimo



Figura 10. "La muerte de la Virgen", Van Der Goes (1480)

3 La secularización en la muerte domada

Los avances científicos han ayudado a resolver diferentes problemas de índole individual o colectiva de las sociedades. Así, se hará hincapié en el proceso de secularización, cuyos efectos y consecuencias atravesaron diferentes estratos y círculos de la sociedad, para observar el papel que cumplió en la construcción y concepción de una nueva visión sobre la muerte. Siguiendo el estudio que realizó Ricardo Jiménez Aboitiz, con respecto a las primeras bases esenciales que se insertan e influyen en las sociedades de esa época, se aprecia el rol que tuvieron los nuevos paradigmas científicos:

“De forma general, entre las primeras contribuciones logradas por el conocimiento científico resulta especialmente relevante al caso el desarrollo del concepto matemático de probabilidad a finales del siglo XVII. La búsqueda de regularidades en distintos ámbitos de la vida social, mediante el empleo de las leyes de probabilidad, generó desde los primeros resultados positivos una percepción social de que en esos ámbitos subyacía un orden distinto al que aportaba la visión sobrenatural del universo. De esta forma se fue abandonando la concepción existencial determinista, hegemónica en las sociedades tradicionales, y progresivamente el mundo ‘fue haciéndose pensable’ a través de las estadísticas y las experiencias vitales interpretadas en términos probabilísticos. Lentamente la racionalidad estadística colonizó las actitudes en todos los ámbitos sociales contribuyendo entre otras cosas a la construcción social de lo ‘normal’ como el ‘más frecuente de los comportamientos’. Así, vivos y muertos pasan por el tamiz de la normalidad establecido según el juicio de los expertos” (1999, pág. 100).

La visión religiosa consideraba que la aproximación analítica traía consigo un desencantamiento del cosmos y el mundo de Dios, y más bien la transformaba en un mecanismo causal. La crítica de la Iglesia recaía sobre la nueva aproximación de la ciencia, que, desde su concepción empirista y matematizada del mundo, buscaba desarrollar una nueva visión y una crítica de este desde un punto de vista ajeno al religioso. Es así que la ciencia busca dar respuestas que no están intrínsecamente ligadas a un sentido simbólico del hombre en su relación con el mundo. Según los estudios de Max Weber sobre la defensa que daba la religión en relación a la ciencia, este indica lo siguiente:

“El conocimiento religioso tiene lugar en un nivel diferente y que su índole y significación difiere enteramente de las realizaciones del entendimiento. La religión sólo intenta proveer de una actitud definitiva frente al mundo a partir de una inmediata comprensión de su ‘sentido’, y no de un conocimiento intelectual acerca de lo que es o debiera ser. Así no tiene la ambición de tener un sentido del entendimiento total sobre el mundo, sino más bien ‘un carisma de iluminación’.” (1999, pág. 89).

Este carisma de iluminación refiere a aquellas personas que se valen de la técnica adecuada para con ella liberar y liberarse de elementos engañosos. Son sustitutos que se presentarán como formas de conocimiento abstracto, irrelevantes para la salvación de las almas. Así, se consideraba que, a partir de esta noción del *carisma de iluminación*, el creyente está propenso a recibir un sentido supremo de la percepción que se expresa en una comprensión del mundo que ata su existencia con Dios y lo infinito.

Sin embargo, la respuesta de la ciencia no solo se sustenta a través de una estructura ideológica que se opone a la religión, sino que aparecerán argumentos de esta como expresiones de su práctica. Estas respuestas serán lo que Giovanni Reale y Darío Antiseri han llamado, en su libro *Historia del pensamiento filosófico y científico* (1988), el periodo de la Revolución científica. Este periodo, que termina de adquirir sus rasgos más distintivos en el siglo XVII, expone a diversos pensadores tales como Copérnico, Newton, Descartes, Bacon, entre otros. Gracias al aporte de su participación, llegará el hito simbólico del universo concebido como una maquinaria similar a un reloj. Es en este lento proceso que las ideas sobre el hombre, la ciencia, y la aproximación al trabajo y método científico tendrán cambios radicales entre la relación con el conocimiento y la fe religiosa, lo que, finalmente, genera una gran transformación en la sociedad.

Así, en la Edad Media, etapa influenciada por San Pablo, San Agustín y Santo Tomás de Aquino, quedaron desintegradas a partir del Renacimiento y de las reformas, específicamente, la protestante y la contrarreforma católica. Este movimiento significó retraer al hombre a su propia esfera y apartarlo de la espiritual. Esto generó un resquebrajamiento de la fe, en la medida en que la razón humana reemplazaba al Evangelio.

Así mismo, se ve desbaratada la teoría de heliocentrismo por parte de Copérnico, con lo que también desplaza al ser humano de ese mismo centro como criatura esencial. La Tierra pierde no solo su lugar céntrico, sino que es considerada un cuerpo celeste como todos los demás, que se encuentran desperdigados por el universo. Se ve así desarticulada esa centralidad calculada por Dios, en relación de un hombre que representaba la máxima obra realizada por Él y que, por tanto, era hombre a servicio y gracia de Él. También, Giordano Bruno convertirá el espacio del universo como un lugar infinito, con lo que se ve una obligada acomodación del pensamiento tradicional para encontrarle una nueva morada a Dios. Así, la Revolución científica de los siglos XVI y XVII busca llegar a nuevos postulados y teorías que refresquen y den verdaderas luces a las anteriores. Reale y Antiseri comentan al respecto:

“La ciencia -y tal es el resultado de la revolución científica, que Galileo hará explícito con claridad meridiana– ya no es una privilegiada intuición del mago o astrólogo individual que se ve iluminado, ni el comentario a un filósofo (Aristóteles) que ha dicho la verdad y toda la verdad, y tampoco es un discurso sobre ‘el mundo de papel’, sino más bien una indagación y un razonamiento sobre el mundo de la naturaleza” (1988, pág. 87).

Así pues, el rasgo fundamental de la revolución científica lo constituye la formación de un saber que, a diferencia de su referente de la Edad Media, busca reunir todo el conocimiento de teoría y práctica. Esto genera un nuevo tipo de sabio, pues está creando una nueva forma de saber desde la base de una estructura de práctica y la experimentación con instrumentos que le permitirán el estudio y medición de lo que se encuentre analizando de manera cada vez más precisa. Es de esta manera que, durante los siglos XVI y XVII, las universidades y los conventos no son los únicos centros de conocimiento, sino que se refleja una movilización del lugar del poder de la religión con respecto a los espacios de educación, conocimiento y cultura. Finalmente, se equiparan lugares de poder en relación al oficio científico, pues, anterior a este suceso, se encontraban separadas en dos claros lugares; donde unas eran de oficio más noble, que remitía al conocimiento del intelecto, y otras más viles, que respondía al conocimiento mecánico.



Figura 11. “Un filósofo da una lección sobre el planetario de mesa”, Joseph Wright (1766), Derby Museum and Art Gallery



Figura 12. "Experimento de una pájaro con una bomba de aire", Joseph Wright (1768) National Gallery.

Experimento de un pájaro con una bomba de aire

Es importante ofrecer un momento para analizar la pintura al óleo de Joseph Wright of Derby, titulada *Experimento de un pájaro con una bomba de aire*, realizada en el año 1745. En esta pintura, se presenta un caso particular, pues representa un tema científico. Esta obra fue uno de los trabajos británicos que se mostraron como un desafío a los temas impuestos como canon, pues parte de la moda de los pintores de la época era representar preferencialmente temas históricos a través de metáforas mitológicas.

El interés ante esta obra radica en el hito simbólico que contiene en sí misma y, a su vez, en la interpretación que se puede desprender para esta tesis. Este es uno de los primeros cuadros que hace un llamado directo a la representación del descubrimiento científico como un valor humanista y guía del hombre. En esta obra, se ve representado el espíritu empirista inglés, así como el racionalismo, expresados desde un contexto romántico, en el que se exalta la oscuridad y la luz. Se debe tomar en cuenta que Wright estuvo involucrado en la representación de la primera Revolución industrial y, sobre todo, con los avances científicos de la Ilustración. Debido a la cantidad de lecturas que se le pueden dar a esta obra, la presente sección se limitará a subrayar algunos aspectos centrales para realizar una reflexión competente relacionada al objetivo de la tesis.

En el cuarto de una casa, un experimento se está realizando. Personas de diferentes edades observan atentos a un hombre de bata roja desaliñada y de grises pelos largos. Este hombre, absorto por el estudio que realiza, posa su mirada más allá de los instrumentos que utiliza. Está atento a la conclusión reflexiva de su experimento. Una fuerte luz sale de una lámpara que se encuentra en la mesa. Esta, oculta detrás de una vasija de vidrio, muestra un cráneo humano que aparece de manera difusa, pues su rostro se encuentra contra la luz.

Erguido frente a las demás personas que se encuentran en la sala, se levanta este hombre, creador e investigador, cuya guía iluminadora de su pensamiento es la ciencia. Es a través de esta que podrá revelar los secretos del cosmos, así como los de la vida. Vemos el instrumento que se encuentra utilizando: una bomba de aire donde tiene atrapada a un ave. Este hombre del conocimiento tiene el poder de otorgar o quitar la vida del ave que tiene atrapada, pues, si saca el aire de la válvula, la matará de asfixia. Al lado derecho del cuadro, se ve de perfil a un sujeto ensombrecido, quien mira fijamente a la vasija de agua que contiene el cráneo a contra luz. Grave, parece meditar sobre la muerte. La luz, -luz de la

razón- fuente de conocimiento real, se encuentra más allá de cualquier prejuicio o creencia vana. Así, lejos de fascinarse o asustarse por los actos del *filósofo natural*⁴, da cuenta de la poca importancia que le da, desentendido del experimento, consciente de las limitaciones de la ciencia y el progreso romantizado que la luz evoca sobre él. En este desencanto de su mirada, se puede observar que su primera herramienta para un cálculo preciso de la realidad y sus apariencias se encuentra fuera de él. Así, sostiene sus lentes a un lado, mientras mantiene este estado de atención reflexivo hacia el cráneo, pues, en esta relación íntima, trasciende de ellos. Es así que esta posición de atención lo oculta, oscurece y aleja de los demás y su compañía, pese a que se encuentre presente con ellos.

Por el lado izquierdo, se ve la representación de un estudioso de la academia tradicional. Un caballero sereno que observa atento, pero sin mucho entusiasmo, el experimento científico. Su atención, a diferencia de quien realiza el experimento, está enfocada hacia los instrumentos; el resultado que proveerá será la resolución del acto, no solo los del filósofo natural, sino también, de los suyos. Así, en sombras, se sostiene un reloj, su propia herramienta de medición.

Si bien la luz ilumina a todos los personajes, en menores o mayores medidas, se aprecia a un niño al lado de una ventana a la derecha del cuadro. La ventana muestra la noche y a una luna que es ligeramente cubierta por una nube negra. ¿Cuál es la verdadera luz que guía al hombre? Aquí, la naturaleza se muestra arrinconada en la esquina de la pintura y encuadrada por los listones de madera de la ventana, y genera una oposición que captura esta naturaleza salvaje desde el lugar de nuestra mirada. Los científicos observan el experimento gracias a la luz que se encuentra en el centro de la mesa, misma luz que les permite ver las herramientas que sostienen en sus manos.

Así se termina por mostrar como un sentido ajeno al conocimiento, como el lugar de los sentimientos donde las emociones desembocan ante la racionalidad del hombre. A quienes aún no les sucede esto es a los niños y niñas de este cuadro, que se ven conmocionados de curiosidad o tristeza ante el experimento con el ave. Esta sublime luz de la luna recuerda a todos un lugar de incertidumbre que aparentemente se ha logrado alejar y colocar en un lugar seguro. Se expresa no como un suceso de desconocimiento puramente, sino como ante el conocimiento de una especie de estado de la belleza que ya no se puede llamar así, pues aterriza y, a la vez, atrae. Esta idea se refiere a esa luz que ha sido alejada por las

⁴ Denominación que recibían los científicos hasta finales del siglo XVIII.

construcciones del hombre: la casa, el cuarto, las velas y lámparas, y ventanas no han podido ser olvidadas. Aun así, la sugerencia de la muerte en el cráneo está presente, como presente están todas las diferentes reacciones de los individuos que participan en la escena de este cuadro ante la promesa del experimento. Sus certezas y seguridades están atadas a su cambiante subjetividad. La cabeza de la muerte se hace visible aún en medio de la iluminación del experimento científico; se vuelve un punto de contraste e hito de atención, que hoy no se puede dejar de atender con la mirada, ¿cómo se iluminaría ese cráneo humano bajo la luz de la luna?

3.1 Vanitas

A través de la influencia de la secularización sobre el cristianismo, se construye un nuevo sentido de la moral que se encuentra fundado sobre la fe en la vida terrenal. Estos cambios llevan al hombre a repensar sus aproximaciones en torno a la muerte, y a su forma de darle sentido. Para Dolores Villanueva Solar, este cambio y preocupación será de interés y observará, en la escultura funeraria y sus formas de representarla, la preocupación de que los futuros difuntos estén entre los “bienaventurados” (Villanueva, 2008).

Este interés manifestará un deseo de época que busca, a través de estos medios, inmortalizar el propio sentido del individuo. Las aproximaciones de esta memoria tendrán valoraciones del tipo piadoso, aunque no solamente. Estas representaciones, expresadas preferencialmente en formas escultóricas, se enfocarán en ser bellas y fidedignas a virtudes específicas. Serán los elementos y posiciones del cuerpo con los que se represente al difunto, indicadores elementales para la construcción de estos símbolos funerarios frente a la muerte. A través de materiales refinados o tratamientos con suma delicadeza y maestría, la representación del ciudadano de bien aglutinará para la memoria de sí mismo virtudes tales como elegancia, fineza, delicadeza, piedad, prestigio, sensibilidad, poder, entre otros. Todos son logrados y finalmente consumados bajo el velo de la belleza en descanso digno. Un símbolo que, indudablemente para su construcción, requerirá de una jugosa inversión económica, y siempre, de un cálculo adecuado para hacer efectivo su sentido, y no desviarse del límite y norma social.

Desde esta manifestación, se busca inmortalizar el propio sentido de la individualidad que se verá sostenida a través de la revaloración por una nueva concepción de lo humano, como resultado de la ruptura generada por la secularización. En ese sentido y competente

a esto, Villanueva agregará que “se exalta al individuo pero lo compaginan con una decoración que refleja el sentir religioso del tránsito a la vida futura con el recuerdo de hechos gloriosos de la vida a la tierra” (2008, pág. 237).

En ese sentido, se ve un cambio en la manera de representar lo macabro, pues, a diferencia de la Edad Media, ante este triunfo e influencia del humanismo, el hombre del XVI triunfa sobre la muerte a través de lo que Villanueva observa como algo que será un doble sentido que se desplegará, *para* y *sobre* los muertos: “La fama terrenal y lo religioso, lo temporal y lo celestial. Siempre se van a repetir los mismos temas, el ‘sic transit gloria mundi’, el horror del hombre ante una muerte que tenemos, las vanitas terrestres” (2008, pág. 237). Esta expresión busca preservar un sentido de la individualidad que se encontraba elitizado y que, en estos casos, se veía a través de construir una imagen de *nueva memoria*, en tanto se la cargaba con todos estos atributos de virtud a través de la representación. En este contexto, se ve un doble y primer movimiento, en relación con la preservación del cuerpo. Es inevitable observar este proceso que busca construir una imagen de belleza que responde al sentido estético y de contenido que evoca el cuerpo muerto. Como bien advierte Thomas:

“Frente a la descomposición....en una gran número de sociedades humanas, le pide a la tierra que cumpla un acto de descomposición, que permitirá desenterrar el esqueleto despojado de la carne y reintegrarlo a la comunidad como único símbolo invertido de lo que perdura, el hueso” (1983, pág. 14).

Tal elemento será el núcleo significante para la construcción de un nuevo discurso sobre la muerte. Uno que, además, no se tendrá necesariamente que valer del cuidado de la representación preservada en la escultura, sino que se sumará agregando contenido. Lo duro de la forma, lo que perdura, el cráneo, habrá sido el verdadero rostro revelado de la carne, materia frágil e inconsistente, última imagen que revela una especificidad estática del individuo y, a la vez, que lo despoja de ella, lo colectiviza. Siguiendo a Thomas, desde esa perspectiva, se ven actos simbólicos para construir un sentido de pertenencia a una colectividad que existen desde la base fundante del cristianismo y que muestran de nuevo, esta intención de sobrepasar a la muerte:

“La comunión cristiana, que implica un canibalismo místico de la carne y de la sangre del fundador, muestran que la primera metáfora, el primer símbolo, nace con este esfuerzo por integrar la muerte a la vida colectiva; que el conjunto de representaciones, los ritos, las creencias, consiste en remplazar las partes blandas

y corrompidas del cuerpo por una cosa dura, identificable con la naturaleza, y que sería el hueso, el cráneo vaciado” (Thomas, 1983, pág. 14).

El poder político buscaba castigar el cuerpo del sujeto para someterlo, en vez de que se preserve. El reflejo valorativo de esta preservación se mostrará a través de personalidades y personajes que logren alcanzar el ideal de la virtud moral o posiciones políticas de alto nivel. En los dos casos, la reconstrucción de las identidades de estos individuos, llevará consigo, el protocolo y formas para asegurar su “adecuada imagen”. Si bien el caso de los reyes se distancia de este punto, Umberto Eco, en su *Historia de la fealdad*, observa esta relación de preservación que no pondrá necesariamente como último valor a la representación, sino que buscará preservar al cuerpo como condensador de esta virtud o, mejor, como riqueza social:

“La familiaridad con la muerte inducía a desarrollar síndromes de crueldad hasta con los santos. En la catedral de San Vito, en Praga podemos ver relicarios con cráneos de San Adalberto y San Wenceslao, un diente de Santa Margarita, un fragmento de la tibia de San Vital, una costilla de Santa Sofía. El mentón de San Eoban; el tesoro de Viena contiene un diente de San Juan Bautista y un hueso del brazo de Santa Ana, en el Duomo de Milán puede verse la laringe de San Carlos Borromeo” (Eco, pág. 224).

Si bien esta búsqueda de inmortalizar ciertas virtudes del individuo, se ve en este caso de la escultura, también se encuentra en diferentes medios de las artes. En el caso de la escultura funeraria el sentido de la belleza con la que se busca configurar estas piezas tiene una inevitable relación con la muerte, en tanto mantendrá una relación simbólica a través este uso práctico. Esta relación lleva a pensar en las representaciones de los *Vanitas*. Ellas se dedican a recordarle al hombre su banal existencia, en tanto no se concentre en lo esencial de su deseo cristiano. Vale agregar que esta aproximación se manifestará desde una perspectiva objetual y no referencial a un acto, como en el caso de las danzas macabras. Por la extensión y contexto que abarcan estas formas de representación, más específicamente en el Barroco, la presente investigación se limita a observar la intención y función más esencial de estas, pues las tradiciones sociales a las que pertenecen varían inmensamente en países como Francia, España y Holanda, por mencionar algunos. Si bien, como ya observamos anteriormente, el mensaje de estas proviene de herencias cristianas anteriores, se observa brevemente la construcción de un nuevo medio que pretende continuar con una nueva forma de hacer memoria ante la banalidad de la vida. Como observa María Magdalena Ziegler:

“Tiempo antes del siglo XVII, en las representaciones de San Jerónimo, encontramos con mucha frecuencia, en un rincón de la composición, algún crucifijo, un reloj de arena, un libro abierto con ilustraciones del Juicio Final y muy importante, una calavera. Este conjunto de objetos, ya aislados en otras representaciones posteriores recibirá el nombre de *vanitas o desengaño*. Aquí la muerte y la idea de lo percedero se ofrecen como tema ineludible a la generación de aquel tiempo que, como todas, guarda entre sus preocupaciones filosóficas lo efímero de este mundo, pero también la preocupación escatológica sobre el fin de la vida en este mundo y la esperanza en el eterno” (2010, pág. 25).

Si esta primera mirada es altamente similar a las aproximaciones del uso de la muerte como derrotero, se observa como una nueva respuesta hacia una nueva visión sobre el mundo. Ziegler, consciente de esto, continúa observando, cómo muchas de estas representaciones mantendrán el discurso anterior, en el que finalmente llegará con mayor potencia, pues estarán confeccionadas con nuevas técnicas, más fidedignas, más “realistas”. Pero, desde esta perspectiva sutil, a través del ordenamiento de objetos en un espacio, (tal como la naturaleza muerta o si se quiere el bodegón), en ellas se ve representada una constante del drama y fugacidad de la vida a través de la sutil interrelación y conversación simbólica que el observador hile sobre las relaciones de los objetos en estas composiciones. Habrá que preguntarse si el uso de cráneos siempre será necesario para sostener el núcleo eje de esta relación simbólica sobre la muerte. En ese sentido, Ziegler las recompondrá al advertir lo siguiente:

“La presencia de la calavera en este tipo de obras es paradigmática, porque nos habla de una concepción muy particular de la muerte en el escenario cristiano católico. Esta noción tiene la singularidad de proyectarse a sí misma hacia el futuro para convertir automáticamente el presente en el pasado. Con toda probabilidad, de este modo, el espectador que meditaba ante la imagen se prefiguraba en la futura forma en la cual se manifestará en el pasado, una vez que haya muerto. La calavera es así el efecto de la muerte, no su causa, ni siquiera es la muerte misma. Pero eficazmente recuerda a quien la contempla la consecuencia natural e inevitable de la vida humana. Nadie vive para siempre, al menos en el tiempo que conocemos en este mundo. El otro mundo, es otra cosa. Así pues, el reloj de arena tan sólo destruye y vence todas las cualidades humanas que en este mundo se admiran y atesoran. En vano, diríamos, porque al otro mundo nada de eso se puede llevar” (2010, págs. 26-27).

La aproximación a partir de los objetos invoca a que esta nueva relación ante el primer sentido de banalidad que se expresa en estas representaciones manifieste una relación interpretativa sobre el significado. De ahí, el núcleo cráneo y su relación con aspectos formales del medio: composición, luz, color, etc. Así se desplazarán comentarios por debajo de esta afirmación, que serán influencia de las reflexiones y carga futura con la que se

concebirán estas piezas. Es importante mencionar que aquello considerado feo será entendido como invocador de lo degenerativo, forma y síntoma que será la señal de su presencia corruptora. La corrupción del cuerpo dará paso a la desnudez del cráneo cadavérico. Esta lectura de las piezas exigirá la conciencia de los estados anteriores que se hayan sostenido en ella. Pureza y belleza condensadas en una sola forma acaecida, en su materialidad ahora preservada. Una representación cuya carga de contradicciones mantiene a manera de soplo, la llave para una concepción de lo sublime.





Figura 13. Relicario de María Magdalena, Basílica de Maximin, Francia



Figura 14. Relicario de Cabeza de María Magdalena, Basílica de Maximin, Francia.



Figura 15. Relicario de brazo de María Magdalena, Basílica de Trento, Italia.



Figura 16. Jan Fris, Vanitas-Stilleben,

3.2 La ciencia médica

A partir del proceso de secularización, se ve cómo los médicos empiezan a ocupar un lugar más central en las diversas actividades públicas, no solo porque se valore más su oficio, sino también porque empieza un momento en que la gente letrada y educada deja de pertenecer al clero como único lugar de conocimiento académico. En este sentido, ya estaba incorporado en el mundo el conocimiento científico árabe y griego, que, gracias a sus influencias como bases de conocimiento, fomentaron aproximaciones más racionales a las prácticas de la ciencia. Como indica García Ballester, el contexto para que esto se desplace y fomente surgió a partir de que “valía la pena invertir recursos económicos en algo aparentemente tan alejado de la solución de los problemas cotidianos (la pobreza, la muerte, las enfermedades que diezaban la población) como eran el estudio y el conocimiento racional de las causas de la salud y la enfermedad.” (2006, pág. 35).

La peste negra que asoló Europa dejó una profunda marca en los hombres sobre su relación con la muerte. Esta provocó un cambio en la manera de cómo pensarla y abordarla, respuesta de eso lo pautan los *Ars Moriendi* y los *Ars Viviendi*, que buscan asegurar y resolver el problema de la muerte ateniéndose a una fórmula que respondía al protocolo social y secular de la época. Estas, que vieron su nacimiento en la baja Edad Media, continuarán hasta el Renacimiento e inclusive hasta el siglo XVII. Gracias a su discurso, se contrastó con este sentido de la muerte *súbita* generada por las enfermedades y las guerras. Es, entonces, a partir del proceso de secularización, que se generó una tensión por parte de los discursos y prácticas de la religión con el conocimiento científico e intelectual. Estas tensiones y confrontaciones dejaron manifestada la crítica de la religión en relación a la postura del conocimiento de la ciencia y su sistema empírico-racional.

Desde este contexto, se convenció a las autoridades políticas de invertir recursos en aquello que se consideraba un factor alejado de los problemas del día a día. Este movimiento andaba más preocupado en resolver problemas puntuales que preguntarse por problemas complejos que, en sí, no mostraban ya solución. Uno de estos era la atención por el estudio sobre la muerte. Como señala García Ballester sobre este punto: “Estos intelectuales que hicieron de la salud el objeto de su especulación, utilizaron los instrumentos racionales que en ese periodo de la historia llegaron a pequeños círculos científicos de la Europa latina.” (2006, pág. 35).

Siguiendo los procedimientos de la muerte *domesticada*, se ha encontrado que el rigor científico gana mayor peso político y social en relación a este acontecimiento. Es por esto que se analizará ahora la presencia de los médicos, debido a que tienen una relación directa con un nuevo lugar de poder que se empezaba a levantar en las estructuras sociales a través de la ciencia, y porque, a su vez, esto generaba un vínculo referencial de entendimiento de la muerte para el vulgo. Estos no solo cumplían un rol técnico, sino también, cultural, pues, desde ese lugar, eran un soporte adicional para asegurar el “coherente y piadoso final del moribundo”, piedad heredera de los protocolos religiosos de la muerte. Se explicará, entonces, cómo el sentido del protocolo irá movilizándose poco a poco del umbral de lo religioso al umbral del conocimiento científico, pues los procesos históricos no se manifiestan como cortes tajantes en las diversas narrativas que se desplazan en la historia.

Es interesante fijarse así mismo en esta relación protocolar, pues es un reflejo de la relación constante que ha tenido la medicina con la cultura, y en relación a lo estudiado, al haber ocupado un rol simbólico tan esencial en la sociedad. Ariés expone el rol del doctor en este nuevo contexto y advierte que el conocimiento de estos no se vale únicamente del procedimiento científico, sino que se expresarán los discursos contenidos en su práctica como vigencias culturales hacia el entendimiento y relación con el conocimiento:

“Sustituyen a los hombres de Iglesia que habían sido prácticamente los únicos en jugar este papel en la Edad Media y en el Renacimiento. No son siempre auténticos sabios, si es que esa palabra tiene un sentido: son crédulos porque los límites del dominio médico y de la ciencia de la vida son inseguros, porque los datos son transmitidos por relatos donde no es fácil separar la fábula de la observación. Además, como los hombres de iglesia, son sensibles a las ideas en el aire de su época” (Ariés, 1987, pág. 294).

De esta manera, la responsabilidad del doctor no se remitirá únicamente a la práctica y cuidado del cuerpo que, de manera paulatina, entrará a tener un rol más íntimo. Este cuidado es visible en *el Quijote*, cuando su doctor recomienda que cuide la salud de su espíritu porque la del su cuerpo se encuentra en peligro. Esta es, pues, una clara influencia de la dicotomía entre cuerpo y alma, que se ve como una expresión del pensamiento de época y que se encuentra más allá del conocimiento científico.

A continuación, se analizarán las respuestas que se desprendían de los doctores en relación al entendimiento de la muerte. Atentos a esto, se observa que, dentro de este conocimiento cultural, que estaba mezclado con la práctica de su ciencia, se fueron dando

procesos que iban poco a poco dejando de lado ese conocimiento (muchas veces sustentado en la superstición), y que detenían la resolución e interés por la ciencia de comprender y pensar nuevos problemas. La muerte y el cuerpo muerto son así una base nueva y pilar en sí mismos para servir a la ciencia como nuevos campos de estudio.

3.3 La muerte aparente

A partir del siglo XVII, se da una mayor influencia por parte del proceso del rigor científico y, por tanto, una extensión de la noción de la práctica e influencia de los médicos en relación a la muerte. Esta influencia le otorgará un papel aún más cercano y central dentro de su rol simbólico en relación a los enfermos. Esta se manifestará desde la cultura, ya que, si bien los primeros experimentos anatómicos empiezan en el siglo XIV con Mondino Liuzzi y Guido Da Vigevano, se verá, como advierte Umberto Eco, cómo el arte participa de este cambio:

“El arte se vuelve hacia los cuerpos seccionados en los anfiteatros y una alucinante muestra de órganos internos triunfa de forma hiperrealista en los museos de cera anatómicos. En ellos se reproduce con indudable complacencia las *Facies hipocrática* que anuncia la muerte en el rostro del moribundo, pero ahora la mueca del agonizante y los rasgos desfigurados de enfermos incurables excitan a pintores y escultores” (2007, pág. 249).

Si bien la popularidad de la ciencia y su forma de proceder se habían extendido de manera considerable, hay que tomar en cuenta que la presencia e influencia de la religión aún se encontraban muy vigentes, e inclusive en muchos casos, más que los médicos. Otro aspecto fundamental es que se empiezan a tomar más en cuenta las respuestas que daba la ciencia sobre la muerte. En este sentido, se incide en dos particularidades consideradas esenciales en esta investigación para comprender cómo, aparentemente, se generaron respuestas de la ciencia médica sobre la percepción y pregunta por esta.

La primera se dio a partir de la relación médico-ciudadano, ante la experiencia de asistencia a los moribundos. Si la ciencia se encontraba más valorizada, existía un vacío enorme entre el conocimiento que manejaban los doctores, y las nociones intuitivas que se desprendían de la gente al tratar de comprender su práctica y conocimiento. No es que se encontrara la mayoría de la población interesada en este virtuoso oficio, sino, más bien, en los médicos recaía la responsabilidad del cuidado de sus seres queridos y este mismo daba las respuestas sobre el estado de estos. En este sentido, la ciencia médica, ocupando un lugar tan influyente dentro de las sociedades por la cercanía física y lugar social en el que se

encontraba, irá pautando de manera indirecta nociones de la idea de muerte que se transmitirían a través de los protocolos que tendría con los enfermos y sus procesos hacia el final de sus vidas.

Esta relación marcó una pauta esencial sobre nociones de la muerte que mantienen influencias con el miedo que se desprende de nuestras sociedades hoy en día. Se aprecia, así, un primer movimiento que fija la atención hacia el cuerpo muerto como respuesta definitiva de la ciencia sobre este.

Ariés encuentra, en los testamentos, un lugar clave de referencia histórica sobre este hecho. Esta expresión partirá, como ya se ha mencionado, de las distancias de conocimiento y la frialdad del rigor científico, ante la ausencia de *claridad religiosa*, que se mostraba más efectiva ante discursos que respondan al *sentido de la vida*, apelando a un sentido ante la muerte. Es así como las personas que viven estas experiencias van poco a poco recogiendo una noción de la muerte que solo tiene respuestas excesivamente racionalizadas, por ser explicaciones que respondan a los límites de la estructura de práctica y conocimiento de esta. Por este motivo, la muerte, dentro de la ciencia médica, solo puede entenderse como la siguiente respuesta: el fin del cuerpo y la certeza de ese final como el último. De esta manera, se estaría midiendo la muerte desde la experiencia con ella, a través de la *praxis* de la ciencia médica, más no del pensamiento científico.

La creación de los teatros anatómicos que se dio a mediados del siglo XVI, liderada por Andrea Versalius, fue un avance significativo para que la investigación sobre el cuerpo avance. Es a partir de este momento que se pudo combatir la idea de que intervenir el cuerpo era una profanación deliberada. Esta ruptura fue una de las llaves por donde médicos y cirujanos producían nuevos campos de investigación y desarrollo científico para el mundo, de tal manera que los estudios de Anatomía fueron valorados como uno de los campos científicos más significativos de la iluminación. Es dentro de este contexto que Eva Ahrén y Michael Sappol advierten la relación simbólica que empieza a operar conjuntamente a través de esta nueva relación:

“But death is powerful. Anatomical dissection has a grotesque and provoking character: it has to be tamed, domesticated. Bones and gore threaten the purity and disinterestedness of science, the clinical detachment which came to be medicine’s defining professional ideal. Medical educators coped by setting up rules of behavior in the anatomy hall. They demanded cleanliness and decorum, and even,

sometimes, respect for the dead. But over and over again, such rules went unheeded”⁵ (Ahrén & Sappol, 2008).

En relación a estos dos puntos, se considera que *La lección de anatomía del Dr Nicolaes Tulp*, pintada por el pintor neerlandés Harmenszoon van Rijn, mejor conocido como Rembrandt, muestra un ejemplo de lo aquí expuesto, en lo referente a la representación de su obra y entre la relación mencionada de los médicos en torno al cuerpo. Es importante resaltar que, pese a que esta sea una famosa obra de Rembrandt, no es única en su haber; en realidad, se realizaron diversas pinturas de esta índole, las cuales se presentaban siempre desde el sesgo frío del estudio científico y de la sociedad que componía a estos estudiosos. En lo referente a lo segundo, Roberto Rosler y Pablo Young precisan en su artículo titulado *La Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp: el comienzo de una utopía médica* lo siguiente:

“En el siglo XVII estos tipos de retrato eran muy populares en las provincias Unidas o Países Bajos, y se habían convertido en una verdadera institución social. El retrato grupal se transformó en el símbolo de una clase media que ascendía social y económicamente. Además, era socialmente bien visto aparecer en compañía de gente poderosa. Por este motivo ¡muchas personas pagaban para aparecer en estos retratos! Para comprender esto hay que entender que salir en estos retratos era como salir en la actualidad (anacronismo mediante) en la tapa de una revista de novedades sobre el ambiente artístico” (Rosler & Young, 2011, pág. 535).

⁵ Traducción al español: “Pero la muerte es poderosa. La disección anatómica tiene un carácter grotesco y provocador: tiene que ser domada, domesticada. Los huesos y las vísceras amenazaban la pureza y el desinterés de la ciencia, el desapego clínico que terminó por definir el ideal profesional de la medicina. Los educadores médicos afrontaron esto creando normas de comportamiento en el salón de anatomía. Exigían limpieza y decoro, a veces incluso respeto por los muertos. Pero una y otra vez, estas normas no fueron atendidas”.



Figura 17. "La lección de anatomía del Dr Nicolaes Tulp", Harmenszoon van Rijn (1632) Mauritshuis.

Es también importante mencionar que la Iglesia se mostraba como regulador del cuerpo a través de la sexualidad, la cual, además, rechazaba a través de la castidad que se había autoimpuesto. A partir del límite social sobre el individuo en torno a esta, se ve una represión que cobrará cada vez más fuerza en los años venideros. Siendo el cuerpo el portador de la carne, deseos y pulsiones que invocarán el pecado, se entiende que el cuidado con la sexualidad se encuentra vinculado a esto y, también, por la dislocación del cuerpo y el alma.

Es por este motivo que, para que se puedan estudiar estos cadáveres, tuvieron que pasar cambios sociales y tiempo, porque el cadáver no se podía tocar; como ya se mencionó, no solo podía cargar con los males de una enfermedad desconocida: tocarlo también respondía a la herencia de esta prohibición de lo abyecto en el cuerpo como asidero de la corrupción. En ese sentido, se observa una profunda contradicción que es considerada coherente cuando es vista desde el sesgo del poder, pues, si bien no se podía diseccionar al cadáver, sí era aceptaba la práctica de la tortura y la desmembración como forma de castigo a los faltos a la ley o a los pecadores.

Si bien se ve un rechazo del cuerpo, también se observa un privilegio de autoridad que estos mismos medios represores tendrían sobre él. La autoridad del castigo la representan la Iglesia o el rey (como bien se sabe, se definen como la elección directa de Dios). En ese sentido, el poder vinculado a lo sagrado es el único medio que se mantiene impío al manipular y desmembrar esta “suciedad pecadora”, en la que son transformados los cuerpos de los individuos. Por supuesto, ni reyes ni obispos tocarán a esta, pues serán subalternos sin identidad, los que se manchen para la preservación del sistema.

Volviendo al análisis de la pintura del Dr. Nicolaes Tulp, no es gratuito que muchas de estas obras cumplan con un rol educativo, así como también el título de estas refera a la lección de algún doctor. Entre este tipo de obras, encontramos las siguientes: *La Lección de anatomía del Dr. Frederick Ruysch*, pintada por Jan Van; *Lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer*, de Michiel Jansz van Mierevelt; *Lección de anatomía del Profesor Willem Roel*, por Cronelis Troost; *Lección de anatomía del Dr. Frederik Ruysch*, pintada por Adriaen Backer. Vale destacar que, si bien existen referentes anteriores de otras disecciones de índole pública, las realizadas en estas fechas apuntan al interés de esta tesis, puesto que el intento anterior de representaciones similares estuvo prohibido hasta la autorización del Papa Sixto IV, a finales del siglo XV, cuando se empezaron las construcciones de teatros anatómicos que permitieron la realización de estas pinturas. Todos estos retratos a pedido tenían protocolos muy específicos de cómo y en qué jerarquía

debían presentarse los personajes, así como también qué debía mostrarse de ellos en su representación. Siguiendo un ejemplo de Rembrandt, Rudi Ekkart y Quentin Buvelot aproximan al famoso trabajo del pintor titulado, *La ronda nocturna*, que, al salirse de los protocolos de representación en el marco del retrato, fue rechazado por sus clientes:

“Still, even after this point we find portraits by Rembrandt which are by no means inferior to his previous work, and which, notwithstanding the artist’s versatile powers of invention, adhere fully to the basic conventions of portraiture. Not until *The Night Watch* did he break with these conventions and produce a work that, aside from heroic rendering of the main figures, really no longer provided what one was entitled to expect of a group portrait. A group portrait should by definition include fully-fledged portraits of all the figures, even if some are more prominent in the hierarchy” (Buvelot & Ekkart, 2007, pág. 31).⁶

Es interesante analizar cómo los cuerpos muertos retratados están al inicio de su proceso de descomposición y, además, en su mayoría, son gente de mediana edad. Si bien este detalle denota la cualidad educativa por la que estos cuadros han sido realizados (por la necesidad de mostrar en buen estado el cuerpo y que exista una mayor similitud con el cuerpo de un vivo), también refiere a una representación del individuo que se muestra como cuerpo, y que, poco o mejor, nada remite a su pasado y vida. En ese sentido, no se nota a quién se está operando. En el caso específico de este cuadro de Rembrandt, el muerto diseccionado fue Adriaan Adriaanszoon, un ladrón que habría sido ahorcado ese mismo día por robo a mano armada. Si bien no hay referente que remita a una clase social específica (como sería el caso de las representaciones de la danza macabra en la Edad Media), también se estaría obviando ese sentido de la igualdad con el que se buscaba cargar de contenido a la muerte. Se estaría construyendo, entonces, un cuerpo cuya belleza se encuentra enfocada hacia la función práctica que este puede otorgar. Meri Torras Francés, a través de la referencia estética de cuadro *El anatomista*, y el estudio que realiza en función de este, advierte su relación de representación en torno a esta práctica:

”El discurso médico ha sido y sigue siendo (a pesar de que ha sufrido inflexiones y ramificaciones innegables) el ámbito por excelencia donde los cuerpos devienen textos, y se leen en pos de un único posible significado. Los síntomas (lo visible) son prueba de algo (oculto y significativo, determinante): la enfermedad. En este

⁶ Traducción al español: “Sin embargo, incluso después de este punto encontramos retratos de Rembrandt que no son de ninguna manera inferiores a su trabajo anterior, y que, sin perjuicio de las versátiles facultades de invención del artista, se adhieren plenamente a las convenciones básicas del retrato. No es hasta *La Ronda nocturna* que rompe con estas convenciones y produce una obra que, además de la representación heroica de las principales figuras, ya no plantea realmente lo que uno tendía a esperar usualmente de un retrato grupal. Un retrato de grupo debe, por definición, incluir retratos completos de todas las figuras, incluso si algunas son más prominentes en la jerarquía”.

sentido, podríamos decir que el cuerpo sano es un cuerpo invisible por callado, puesto que este cuerpo sometido a la mirada médica se objetualiza y se aborda sobre todo como estructura de funcionamiento mecánico, donde los órganos –si todo va bien- están en silencio” (Torras, 2012, págs. 4-5).

Un cuerpo para la práctica y estudio, en tanto serviría como espacio de riqueza social, para mostrar a estos estudiosos en sociedad. Si se observa cómo han sido pintados estos *cuerpos de práctica y estudio*, se cae en cuenta que su representación siempre mantiene un hilo expresivo neutro; como se mencionó, no se encuentra en ellos identidad específica ni causas que se muestren más particulares que las disecciones que los doctores están haciendo. Sin duda, muchas de las organizaciones compositivas de estos cuadros plantean un binomio entre el muerto y los doctores, pues rodea y arrincona al *cuerpo de práctica* entre una clase social específica que terminará por remitir al *honor* de estar en ella. Referente a esto Rosler y Young ubican más específicamente el rol del doctor dentro de este contexto:

“En las lecciones de anatomía los cuerpos enanizados por una perspectiva despiadada, parecen muñecos descuartizados e inmolados ante un nuevo saber tan nuevo como inclemente. El médico no se siente interpelado por ningún deber especial de compasión ante ese cuerpo exánime que ya no tiene acceso a ninguna curación” (Rosler & Young, 2011, pág. 536).

Vale mencionar que el siglo XVII es cuando las sociedades burguesas empiezan a tomar la represión como un sentido de control sobre las sociedades como herramienta de poder. Este poder se ejercía también recaía en los médicos. La responsabilidad de su uso, así como la autoridad del habla en los temas tabú, se encontraba cuidadosamente calibrada y controlada en la época. Se trata de una represión que tiene una relación central con la sexualidad y con la muerte. Es bajo estas mismas reglas represivas que se temería inclusive “nombrarlo sin tener siquiera que decirlo” (Ariés, 1987, pág. 335); a fin de cuentas, es una profunda censura insertada en la sociedad. Si bien se erradicó el sexo, y se construyó todo un protocolo de orden y poder sobre el *cómo*, *dónde* y *cuándo* se debía utilizar, según las leyes de la decencia, era claro que los médicos participaban de un lugar de poder privilegiado, aunque, al igual que los demás ciudadanos, se tenían que atener al protocolo y podían ser juzgados por él.

Se ve también, en esta época, una represión de la sexualidad como mecanismo del soberano en tanto este “administraba la vida” (Foucault, 1983, pág. 445). Este sentido de los cuerpos de los individuos como formas de poder para el Estado podría leerse desde los

nuevos protocolos de la práctica médica, desde un espacio vinculante a esta forma de proceder.

Es la atención al cuidado del cuerpo al acervo del método científico sobre los sujetos y sus enfermedades un nuevo lugar de lucha del doctor contra el reto científico que enfrenta. En este lugar, primará el cálculo de la *praxis* médica, y las emociones domesticadas del moribundo no tendrán un asidero social por parte de los médicos, como lo tuvieron en épocas pasadas. Morín, atento a los métodos del progreso científico, reflexiona sobre un nuevo lugar. La ciencia busca estar fuera de las influencias que entiende como la magia y lo esotérico, pues se encuentra en una búsqueda constante de su renovación a partir de la estructura de su conocimiento. Esto se dará, para él, como una victoria a mediados del siglo XVIII en diversos países de Europa y llevará a que se pueda manifestar un rigor crítico que permita triunfar sobre ideas que se vinculen con lo sobrenatural, además de que la filosofía pueda, ahora, interrogar al mundo:

“La ininterrumpida conquista de las ciencias de lo real, sino también porque tal actividad participa de un combate más general, de una vida ardiente y militante, por el progreso y las luces. La clase burguesa es la encargada de reanimar el esfuerzo filosófico. El vigor intelectual de los filósofos, la alegría del saber, el combate por la libertad, están lejos de cualquier inquietud necro filosófica. Aplastar los mitos de la muerte significa al mismo tiempo aplastar al infame, a lo curas y a los déspotas” (Morín, 1974, págs. 265-276)

Estos dos movimientos ayudan a generar un nuevo sentido de la muerte, uno que expresa un sentido de represión hacia esta. La atención de las personas no se encuentra, como se mencionó antes, tan preocupada por prepararse ante una experiencia que medirá su lugar en los cielos, o una emocionalidad que le dé un último sentido final ante su experiencia límite. Si bien aún no vemos la expresión de horror que los cadáveres generan hoy en día, este proceso será uno de los iniciales para empezar a profundizar y expresar un sentido de la muerte más desesperado y profundo. Quizá esto también se dé por lo que advierte Peset, mostrando una afirmación imperativa en relación a lo que significa tener la verdadera claridad sobre cuál es la naturaleza del hombre, como debe ser tratada y como se debe combatir aquello que no pertenezca a esta: “La salud consiste en el buen comportamiento de la naturaleza del hombre, que permite sus funciones fisiológicas. En la enfermedad el médico debe conocer el camino alterado de la naturaleza para enderezarlo.” (Peset, 2008, pág. 23).

Así, la idea de la naturaleza se presenta como algo torcido, alejado de la belleza pura y simétrica. Esta tiene una expresión aún mayor cuando se trata de la relación médica con los cuerpos, ya que representa la victoria de la enfermedad: “La señal de fracaso del hombre” (Ariés, 2012, pág. 12). Es así que ya los ancianos o adultos invocan este sentido del fracaso y la derrota, con lo que rompen una idea del hombre como sentido puro, heroico y victorioso, pues finalmente su cuerpo los corromperá. A través de esta noción, apareció un sentido de conservación del cuerpo muerto como respuesta a esta percepción simbólica que se presentaba como final y finita. Es ante esta concepción del cuerpo como tiempo de *derrota y fracaso del hombre* que Eco, siguiendo a Sebastiano Pauli, advierte que, con la aparición de los primeros anfiteatros anatómicos, se potencia esta idea que bien llama carnavalesca y que poco a poco será remplazada con la descripción de horror y morboso detalle de los estertores y agonía del cuerpo muerto en putrefacción:

“Apenas este cuerpo, bien compuesto no obstante y bien organizado, sea encerrado en el sepulcro, cambia de color y se vuelve amarillo y pálido, pero de una palidez y de una lividez que produce náuseas e inspira miedo. Luego ennegrece por completo desde la cabeza a los pies; y una erupción sombría y negra, como de carbón apagado, lo reviste y lo recubre. Después, comienza por el pecho y por el vientre: sobre la hinchazón del estómago surge un moho fétido y grasoso, asqueroso indicio de la inminente corrupción. Al poco tiempo, el vientre así amarillo e hinchado comienza a rasgarse, y se producen aquí un reventón y allá una rotura, por donde mana una lenta lava de podredumbre y porquería en la que flotan y nadan pedazos y fragmentos de aquella carne negra y purulenta” (Eco, 2007, pág. 65).

Es ante esta consciencia que se fortalece la idea de la muerte personal desde la observación del *otro*, viéndose esta expresión a través de cómo se presentaría una nueva exaltación de la tragedia de la muerte. Esta presencia de lo científico en atención al cuerpo coloca al hombre en un lugar crítico y rebelde contra la voluntad de lo divino que mostrará su expresión a través de, como muchos poetas y pintores representen, *el drama de la pérdida de nuestros seres queridos*. Es en ese sentido que, producto de esta nueva relación, los ritos funerarios se cargan, sino aún más, de angustia y tragedia. Esta fuerza trágica se expande aun existente la respuesta de la ciencia como consuelo a las preguntas del individuo. Es también reflejo de ello que la creencia afirmativa que reconoce Weber desde ciertos sectores del papel de los científicos y su relación con el saber muestra que este es un saber que sigue dominando por un uso de la racionalidad acervada, que, como agrega él, “todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión.” (Weber, 1998, págs. 201-203).

Esta atención de lo científico por el dominio racional permitirá reconocer de manera más clara la carga que el hombre depositaría en torno a la muerte. Justamente, la búsqueda por precisar un objeto de estudio, desde la racionalidad acervada, busca alejar contenidos inconscientes que, por oposición a esta estructura de pensamiento, se manifiestan desde muchos otros medios. ¿Será acaso este *tiempo de derrota del hombre* una expresión de esto?

En relación a la influencia de la ciencia como un pilar de la racionalidad y única herramienta, Carl Jung coherentemente advertirá la manifestación que se ha ido viendo a través de expresiones desde el arte y la cultura. Las inminentes cargas que se irán depositando hacia la muerte y el cuerpo muerto serán muestra de los contenidos inconscientes que se desplegarían del individuo, que no logra sostener tamaña racionalidad científica para enfrentarse a una pregunta que en muchas instancias dependerá de él mismo:

“Nuestra famosa realidad científica no nos protege en lo más mínimo de la supuesta irrealidad del inconsciente. Algo actúa tras el velo de las imágenes fantásticas, cualquiera sea el rótulo bueno o malo que a ese algo le colguemos. Es algo real, y por lo tanto sus manifestaciones vitales deben ser tomadas en serio. Pero ante todo debe superarse la tendencia a las concretizaciones; en otras palabras, cuando se plantea la cuestión de interpretar, no es lícito tomar las fantasías literalmente. Desde luego, mientras estamos vivenciando la fantasía nunca será bastante la literalidad con que la tomemos. Pero si queremos comprenderla, no podemos tomar su apariencia, o sea, la imagen misma, por lo que actúa detrás. La apariencia no es la cosa, sino sólo una expresión.” (Jung, 2007, pág. 74).

Esta manera de representar el cuerpo en un estado conservado lleva inevitablemente a pensar que también trata de alargar *la victoria del hombre ante el sentido del fracaso humano*. Así, desde el XVIII hasta el XIX, se expresan dos sentidos sobre la muerte que recuerdan la valoración de los poderes hacia los individuos y sus cuerpos: lo que Foucault llama la anatomopolítica, o lo que en términos vistos desde el espectro de la muerte se podría decir que se ejerce de manera más indirecta, como *el control sobre el tiempo de la derrota del hombre*. En ese sentido, gracias al recuento histórico que hacen los doctores Jorge Julián Calle y Diana Restrepo, se confirma la respuesta a esta expresión del fracaso ante la muerte, que se manifiesta desde la vejez y enfermedad, en la que se ve un primer estadio sobre la negación hacia esta:

“Para los médicos de las otras dos generaciones, las de los siglos XVI – XVII y la del XVIII el tiempo de la muerte era, por el contrario, un estado que participaba a la vez de la vida y de la muerte. La muerte no era real y absoluta hasta más tarde, hasta el momento de la descomposición. Por eso, al retardar la descomposición, se

retardaba la muerte absoluta. El embalsamiento, la conservación, permitía alargar ese tiempo de la muerte- estado en el que subsistía algo de vida” (Calle & Restrepo, 2001, pág. 4).



Figura 18. “El anatomista”, Gabriel von Max (1869) Colección particular

La organización compositiva de este cuadro pintado por Gabriel von Max confirma lo mencionado por Julián Calle y Diana Restrepo. Si aparentemente el primer contenido que se desprende de esta imagen es la representación del cuerpo muerto de una mujer, es inevitable ignorar lo que se desborda de este sentido aparentemente finito: la belleza desborda el cuerpo. Si bien se observa la muerte como afirmación inexorable de belleza, es, ante el segundo personaje, presentado discreta pero dualmente, cuando se aprecian los estragos de la carga del sentido de la muerte en la vida. El anatomista, hombre de aparente conocimiento en este campo, es incapaz de observar directamente a este cuerpo, y, en ese sentido, ante el horizonte de su mirada consciente hacia esta mujer, se presentan libros y calaveras ensombrecidas recordando a las *Vanitas*, desde la afirmación que

representan, incapaces de dar una respuesta definitiva ante la extrañísima afirmación de belleza que evoca el cuerpo tendido. Lo efímero como valor positivo será la afirmación de estas, aunque no se podrá sostener por sí mismo por mucho tiempo. Quizá por este motivo la representación más pura y tradicional del *Vanitas* se mostrará más usual y coherente, pues, si bien el mensaje será más directo, los elementos que lo compongan no cuestionarán el tiempo del cuerpo desde una representación que sostiene la belleza desde su materialización en la representación de lo joven.

De esta manera, ante la conservación del cuerpo muerto, se empieza a expresar un sentido de la belleza que intenta ser estático, y lucha contra particularidades temporales, cortas y sumamente singulares. La manifestación de la *muerte macabra* expresa el sentido romántico de la representación de la muerte, en tanto deja ver una profunda condición desoladora en su manera de ser representada, pues ha sido compuesta para evocarse como un símbolo lleno, cargado de su propio contenido de representación, que se exhibe con la misma intensidad de gloria vista en los palacios o en grandes iglesias que anuncian la llegada del salvador. Aun así, la represión que las sociedades cristianas tendrían sobre la sexualidad llevará ahora a que se dé una afloración de estos justamente a través de espacios que previamente se intentó dominar y que ahora cargados con una valoración de belleza dan paso a una nueva manifestación en la sociedad:

“Entre los siglos XVI al XVIII se originó en nuestra cultura occidental una relación nueva entre Tánatos y Eros. Los temas macabros del siglo XV no mostraban la menor huella de erotismo. Y de pronto, a partir de fines de ese siglo y en el XVI, se cargan de sentido erótico.” (Ariés, 2012, pág. 126).

Esta nueva concepción muestra una efusividad en ella misma: la emoción de la preparación domesticada, que ya no solo se encuentra en el hombre que vive su momento final, sino que se presenta como una entidad que expresa por ella misma ese sentimiento exaltado, un sentimiento que recuerda la efímera condición de la vida de los hombres. Por otro lado, si bien la *muerte aparente* se ve expresada en la belleza de los cuerpos muertos, se puede pensar que esta busca sostener la emoción, detenerla ante la fugaz belleza de un cadáver fresco, pues la invocación de la derrota y corrupción de este serán el último símbolo que se sostenga sobre la imagen del mismo. ¿Cuántos esfuerzos tendrá que hacer el hombre para poder sostener este delicado discurso de sentido? Esta belleza aparente, ¿cuánto tiempo se mantendrá así? Si bien este sentido busca expresar una noción de la pureza, de naturalidad, o mejor, de la natural expresión de esta, contiene, también, en una muy oculta

y última instancia, el desasosiego de una profunda emoción que muestra su cara de manera más plena en los años venideros, una muerte bella invocadora de lo sublime.

La invocación de lo sublime como nuevo paradigma en la imagen deja ver una carga situada hacia el placer por la desgracia ajena o lo incomprendible, placer que se produce y alimenta gustosamente desde nuestros miedos. En relación a la muerte, el cuidado hacia el dolor muestra una aparente barrera que rápidamente es atravesada por el sentido de lo sublime, pues este reconocería un placer de la emoción más amplio que los cánones de belleza anteriores a este concepto: belleza y miedo dialogan conjuntamente. Edmund Burke (1997), en su estudio sobre lo sublime, considera que un motor de esto, parte indudablemente del miedo a la muerte como invocadora de la desgracia desconocida; además, que el motor fundamental que se activa con el miedo y la angustia contiene una condición placentera en ella misma. Es así como el motor de placer de esta emoción parte de su referencia desde el dolor y miedo como bases fundantes del mismo o también, quizá, como fuga expresiva de la sexualidad.

En relación al cuidado observado del cuerpo muerto, este es considerado la expresión simbólica del hombre por reconocer su identidad en él y, luego, en los vivos que participen en el rito, pues no solo se honra la memoria del amigo, sino también que el acto ofrece fuerza a la desesperanza que viviremos:

“Por un instante, ante esta memoria, solo un instante, somos eternos y la hemos vencido; la muerte es entonces dulce y mansa. Poco después, una vez más, en el mero devenir del día a la noche y de la noche a la mañana, seremos derrotados por las cronologías, los gestos rutinarios y los eventos a los que atribuimos especial importancia. Estas otras muertes, más pavorosas, de las que no nos damos cuenta.” (Constante & Flores, 2009, pág. 15).

Así, el proceso de rito, sea el embalsamiento o entierro, permite dar lugar a la memoria de nosotros en el otro, aquel que una parte de él éramos también y que, de pronto, se ha vuelto ¿vacío y ausencia?



Figura 19. "Ofelia", John Everett Millais (1852) conservado en la Tate Gallery

Ofelia

Grupos de pintores como los prerrafaelistas ya se habían aproximado a representaciones similares, donde lo femenino se mostraba como *símbolo de muerte*. Es cierto que uno de los elementos fundamentales del simbolismo, como menciona Manuel García Guatas, está estrechamente vinculado con los procesos de época; en ese sentido, este considera que los procesos posteriores a esto mostrarán que “la lascivia encubierta en el erotismo fue uno de los componentes del simbolismo, con ropajes y semidesnudos femeninos muy diversos” (2009, pág. 205). Esta base será esencial para el concepto de musa que se verá en la representación de la imagen en adelante, pues de aquí se desprenderá “la idea de lo *feminine evil*” (Guatas, 2009, pág. 205).

En el cuadro titulado *Ofelia*, de John Everett Millais, se aprecia a una mujer tendida en un riachuelo. Esta no se mostraría en su versión fatal, como en el caso de lo *feminine evil* sino, como advierte García Guatas, la mujer se muestra herida de muerte por la fatalidad. Así, el suceso de la vida es quien la asesina. En ese sentido, la excusa pictórica que se da a través de la obra de William Shakespeare remite inmediatamente al amor no correspondido: un amor que, al recoger flores en el río, termina por ahogarnos en él.

A través de un análisis pertinente para esta investigación, se observa una exaltación romántica expresada propiamente en la naturaleza, en la vida que evoca el cuadro, vida que rodea a la muerte y que se posa junto a ella, como integradas en una sola realidad y lenguaje. Así, la atención compositiva organizada hacia una centralidad con el cuadro y la joven mujer que se encuentra flotando en el río se desplazará del vestido, cuyas telas se confunden con las ondas del río y flores que flotan posadas encima de este a la cintura, y finalmente a la cara de la joven, cuya palidez de porcelana y ajeno color a su contexto marcan un hito luminoso de atención. La naturaleza invadida por luces y sombras donde los colores cambian diversamente se mantienen equilibrados en sus temperaturas y sintonías, es decir, en las mismas sinfonías de color donde la continuidad de los cambios y diferencias representadas mantienen un mismo curso, mas no conjugan una composición que conduzca a la imagen, a una forma donde estas relaciones y tensiones la tornen igualizante. De hecho, es todo lo contrario, pues conviven, en esta naturalidad, naturalezas vivas y muertas, donde las segundas se posan discretamente por encima de la cabeza de Ofelia y su mirada se fija hacia el cielo, conversando sutilmente en la suave oposición de sus temperaturas y organizaciones cromáticas.

Esta es una belleza que se encuentra congelada ante los eones del tiempo, congelada y ausente de temporalidad; así recuerda, en la quietud de su distención, la fugacidad de la vida, representada por la belleza de la naturalidad, del momento y la aspiración del descanso como la última respuesta antes de que se manifieste la corrupción de este cristalizado cuerpo que es sostenido por su entorno, y que aún mantiene una identidad resaltante y a la vez integrada en este. ¿Qué es lo último que el cuerpo de Ofelia espera antes de su desintegración y corrupción? Con brazos abiertos, recibe la verde intensidad de la naturaleza que la rodea, que sostiene su cuerpo dentro de la composición, como si se tratase de una gran emoción que invoca dentro suyo y que, a la vez, es tragada por esta, tragada y vuelta espejo de ella misma.

No obstante, en su deseo estático, ha quedado manifestada esta relación, aunque termine ella siendo ausente de esta desintegración final. Así, en este estado de contemplación sin tiempo, con los brazos abiertos y el pecho expuesto, Ofelia, expectante, espera el suceso que no se revelará. En su muerte, ella está haciendo un último esfuerzo para domesticarla, pues la naturaleza que sostiene se revela como la última emoción que prepara, pero que, a la vez, no resuelve, sino que invoca lo invisible. Es curioso cómo este atrevido contraste hace efecto debido a la poderosa representación de esta intensidad en la naturaleza, y sus formas en el cuerpo y en la emanación de ese luminoso blanco; finalmente, la integración de estas no termina de circundar su sentido, sino hasta que se expresa en ella un trabajo compositivo en torno a la expectativa y recibimiento del vacío, espacio que la rodea, integra y resalta, espacio vacío a ella, y vacío lleno con ella. El desborde contenido por representar un lugar de la belleza puro, bajo la lupa de que esta es perenne, a la vez invoca ya algo roto en esa intemporalidad. ¿Cuánto tiempo tardará en descomponerse ese cuerpo?

3.4 El lugar de la muerte

En la historia de las sociedades occidentales, el lugar donde se depositaban los cuerpos de los muertos era debajo de las iglesias. Existía todo un interés particular de elegir exactamente el lugar que ocuparía el cuerpo de la persona; esto podía significar que se enterrase a la persona en el patio, alrededor de la iglesia y, como lugar más esencial, debajo de ella.

Eran los testamentos donde se precisaba esta interesante información. Esta selección del lugar también traía consigo privilegios que expresaban la escala social de los individuos; así los más pobres terminaban siendo enterrados a las afueras de la iglesia, mientras que los que tenían una mejor situación social o económica lograban encontrar lugar debajo de la nave de esta, o quizá, cerca de alguna virgen de su devoción. Ahora bien, las guerras y la creciente influencia de la ciencia médica tuvieron un papel fundamental con la concepción de los cementerios como nuevo lugar de reposo de los muertos. Este proceso que se dio paulatinamente tuvo inicialmente la participación de los más pobres, además de soldados desconocidos.

A través de inmensas fosas comunes, se vio el nacimiento de un nuevo lugar para la muerte, uno que ya no tenía la imposición de un símbolo físico sobre este lugar. Tomando en cuenta que la iglesia que se posaba sobre los restos descansados de los hombres, y guardiana de estos, tenía también un uso para la vida cotidiana, se ven dos sentidos que operaban conjuntamente y en función de cada uno, en particular, en el día a día de las personas. Pero, a partir de este cambio, se creó un espacio donde el rito simbólico de este se atenia únicamente a la atención hacia los difuntos. Es así como se empezó a desvalorizar el lugar esencial de las sepulturas dentro de la Iglesia. Esto también se dio gracias a un cambio de política dentro de ella, que modifica el orden y dimensiones de la misma; acá se primó la importancia a la capilla de comunión o, en otros casos, a la capilla de catequesis. Como Observa Colón se empieza a organizar una reestructuración que se ve influenciado también por el discurso médico, construyendo un campo de influencia común:

“A partir de este momento se configura un marco jurídico, reforzado por discursos médicos y técnicos para justificar y poner en práctica la construcción de cementerios alejados del perímetro urbano, en contraposición a la costumbre de enterrar los cuerpos de los difuntos en el interior de las iglesias o en sus proximidades. De esta manera médicos, funcionarios públicos y personajes con formación militar se encargan de establecer un conjunto de argumentos legales, técnicos y científicos que soportan la decisión de Carlos III de ordenar la construcción de cementerios y prohibir las sepulturas en las iglesias” (Colón, 2004, pág. 38).

Este desplazamiento se conectó con procesos que estaban sucediendo a la par y que influyeron en una desensibilización por parte de la gente, en lo referente a las prácticas de muerte que tenían con su iglesia. Ariés considera que esto sucede porque el lugar de los muertos se “seculariza” (2012, pág. 177). Así, en las ciudades, tanto el lazo físico como el social se quiebran en torno a la práctica de entierro. Este proceso permitió el entierro de excomulgados, pecadores públicos u algún otro rechazado del clero, con lo que se potenció

el sentido ya mencionado sobre esta práctica, lo que demostró una ruptura social en torno a la política clerical.

Si bien el lugar de los cementerios continúa siendo un lugar religioso, a partir del XVII y XVIII se manifiesta un descuido de las sepulturas como suceso de este proceso. También, se ve disminuida la presencia de los sacerdotes y, con esto, desaparece una figura que marcaba una pauta sobre el adecuado trato que debía existir hacia los cementerios. Eventos más importantes estaban sucediendo en esos momentos, como las guerras; si bien se recordaba más la presencia de la muerte, eran ellas el tema de atención y preocupación de las personas, pues los muertos de estas ya habían escapado de ese martirio.

“Los cuerpos de los difuntos corrían el riesgo frecuente de un trato grosero, como si fueran despojos de un vertedero. Tal era la situación a mediados del siglo XVIII; al menos así la describen los autores de la segunda mitad del siglo, sin que sepamos muy bien si su indignación se debe a una indecencia real y reciente, o bien ya no podían soportar un estado de cosas muy antiguo, aceptado durante siglos. El caso es que entonces se franqueó estrepitosamente un umbral de tolerancia. El estado de cementerios se volvió súbitamente un tema de actualidad que apasionaba la opinión pública” (Ariés, 2012, págs. 178-179).

Este rechazo se expresaba también por parte de la influencia que generó la ciencia hacia el Estado para el cuidado y atención en contra de las enfermedades. La razón logró tener influencia sobre las autoridades y, reflejo de esto, los médicos no solo cargaban con la responsabilidad del cuidado de los enfermos y moribundos, sino también, con un rol de preocupación y responsabilidad que atañería lo urbano. Luis Santnoja precisa esta influencia de la sanidad hacia el Estado y la responsabilidad del doctor que se desplegaba de esta nueva figura: “La política de Estado se plantó desde el punto de vista higiénico. Si durante todo el siglo XVIII se sucedieron políticas de prevención para desterrar el riesgo de epidemias.” (Santonia, 1998-99, pág. 33).

Este lugar de la prevención través del clero, constituía un poder político para ellos. En ese sentido, el precio de retener ese importante lugar de sentido le había costado la posibilidad doble que antes había desplegado en el sentido anterior que se vio sobre quiénes participaban en la cotidianidad de la iglesia, pues pasó principalmente como lugar de oración para los vivos y muertos, a ser un lugar solo para los segundos. Luis Santoja observando el proceso de construcción de los cementerios observa que: “Con el control del tráfico portuario, la ejecución de planes generales de alcantarillado y la retirada de

desperdicios de las vías públicas, el enterramiento en el interior de las poblaciones continuaba constituyendo un evidente riesgo de salud pública” (Santonia, 1998-99).

Este territorio simbólico era un lugar únicamente de memoria y lamento, pues la sacralidad del lugar había perdido el peso positivista que había tenido al ser el círculo de oración para los vivos y hogar para los muertos. Así, se expresa aquí un sentido de rechazo a la muerte; alejada de las ciudades, se vuelve tema de atención para la gente, pues los cuerpos de los difuntos evocan las más extrañas enfermedades. Al fin, se construyen estos como pueblos vecinos, desolados y olvidados de la vivida actividad pública de la que gozaban muchas de las iglesias. Como comentan Francisco Durán, Carlos Fernández y Jesús Sánchez, en uno de los capítulos de su libro titulado *Islas de insalubridad*, el lugar de la muerte “se encontraba en vapores procedentes de cadáveres y enfermos que corrompían la atmósfera y causaban enfermedades en los sujetos que los inspiraban” (2005, pág. 436).

Es interesante analizar este proceso inversamente, pues los muertos y su sublime sentido numinoso funcionaban como herramienta para evocar una sacralidad más profunda en las iglesias cuando estos descansaban debajo de ellas, aunque coherentemente, esta aglutinación de cuerpos debe haber excedido los espacios disponibles, y, más bien, cargado el aire de cierto estupor y densidad.

Cada vez más el lugar de entierro se encontraba más alejado de las ciudades y es así que crecerán estas, como los laberínticos nichos donde reposarán nuestros antepasados. Lo cotidiano cada vez se encuentra más alejado y escondido ante la distancia, y los nuevos lugares de reposo tomarán crecientes dimensiones. Ahora, se participa ante un lugar que es tan cambiante como la Iglesia, pero no se ve la evidencia de esa *vida* que intercede con estos cambios. Estos significarían la nueva aparición de lápidas, el exponencial crecimiento del cementerio (volviéndolo un lugar menos propio, más ajeno), y la naturaleza que crecerá sobre, dentro y encima de esculturas, piedras talladas y nichos, entrelazándose y profanando su sagrado reposo.

La oración en la Iglesia era un lugar de invocación para la buena vida de los vivos y el buen reposo de los muertos; en este sentido, al haberse dislocado estos dos lugares, el cementerio como símbolo total será un lugar que invoque la oración a los muertos únicamente. Si bien no todos los individuos participarán del cementerio como un lugar donde la oración se posa como lugar de atención a la muerte, habrá personas que utilicen este lugar como un soporte para la vida, cuya ayuda se manifiesta a través de la muerte.

Una de estas formas la vemos en los pedidos y ayuda a los antepasados finados por parte de los suyos que aún sufren los pesares de esta vida. Esta relación será posible siempre y cuando el crecimiento y cambio de los cementerios no destruyan la relación espacial de cotidianidad con las personas y sus lugares de rito.

Es así como se verán los silenciosos cambios en los cementerios, cambios que se observarán en tiempos extrañamente más cercanos y distendidos a la vez del sentir del tiempo cotidiano, pues nadie podrá observar ese ejercicio de la vida a la vida nunca más. Solamente el enterrador será consiente de las furtivas manos de los hombres que sostengan el sentido de estos lugares y los muten, pues pocos vivirán cerca de estos. Serán ahora lugares que irán poco a poco manifestando, por su organización arquitectónica, una afirmación simbólica sobre los mismos, y así sucederá el mismo proceso que se vio con las iglesias. Si bien existirá una manera más organizada y calculada de organizar a los cuerpos, serán estos lugares el asidero de un sentido distante, ajeno y por sobretodo cambiante, y cada vez más grande y poderoso, pues la influencia política de la Iglesia, al preservar este lugar como territorio de poder, habrá generado una dislocación de la relación de cotidianidad que se expresaba anteriormente cuando los muertos se encontraban bajo esta en el centro de las ciudades.

Por último, cabe resaltar que este análisis toma en cuenta sentidos de funcionalidad en relación a los creyentes que participasen de los ritos, pero, en estos tiempos de cambio, muchos individuos se están suscribiendo a estos sentidos de los que no tendrían una cotidianidad, ni menos un rito o concepción simbólica de sentido para ellos. Se han visto cómo dos pilares fundamentales de la cultura occidental han generado respuestas y definiciones a través del tiempo sobre el problema de la muerte.

En esta investigación, la ciencia no es referida como una entidad total porque las otras respuestas al tema de la muerte han remitido de nuevo a un sentido de lo divino sin implicaciones morales (en el mejor de los casos) o a un exagerado acervo del racionalismo. Muchísimos años más tarde, se encontraría en la ciencia el principio de indeterminación cuántico, el cual admite que no existe una observación de la realidad independiente del observador y a nivel de la consciencia que funciona de manera cuántica; la subjetividad impera y lleva a cada sujeto a interactuar con la realidad, de tal modo que existen tantas formas de percibir la realidad como hay sujetos humanos. Inclusive, las teorías en estas disciplinas consideran la posibilidad de varias realidades o niveles de realidad, así como la posible existencia de universos paralelos. Dicho esto, vale decir que la muerte, para la

ciencia, actualmente, es el territorio de lo indeterminado, puesto que afirma como posibilidad la idea de otras realidades, pero no como posibilidad concreta. Por estos motivos, estos dos pilares de la humanidad no han sido capaces de dar una respuesta satisfactoria a la pregunta, pese a que les compete una profunda influencia hacia las concepciones contemporáneas sobre la muerte. Es relevante llevarla al individuo moderno, que es heredero de estas dos líneas de pensamiento explicadas anteriormente y que a su vez se encuentra inserto en una sociedad que también rechaza el sentido de la muerte para su *coherente orden*.

3.5 La imperfección y la muerte

Se ha analizado cómo se ha ido resignificando y utilizando el cuerpo muerto como referencia y símbolo de la muerte. A partir de las influencias mencionadas, es fundamental hacer un muy breve repaso sobre algunas concepciones en torno al cuerpo, que no se desprendan del cuerpo muerto, sino más bien sobre el de los vivos. Es importante este punto, ya que la enfermedad es tan solo uno de los territorios que se abordarán en este estudio, pues se pondrá cierto cuidado en la representación de estos, como espacios que aludan a una concepción que invoque al sentir trágico de la muerte en la vida y que, a través de esta base, se desplace una herramienta ideológica que aprovechará esta condición para trasladar nuevamente el sentido sobre figuras de poder tales como generales, gobernantes etc. A esto, menciona Carlos Reyero lo siguiente:

“A partir de la Ilustración, sin embargo, el interés cultural y artístico por explorar contradicciones de la naturaleza, desde el conocimiento empírico, trajo consigo una reflexión sobre las alteraciones del modelo ideal. Esta reflexión tomó un nuevo impulso con el Romanticismo, cuando el fracaso – en todos los órdenes de la vida – fue utilizado como un medio para aproximarse a los límites de la condición humana.” (2005, pág. 9).

Desde esta perspectiva, resulta interesante observar un cuidado en torno a cómo se deben representar en la pintura las escenas donde estos personajes aparezcan. El cuerpo como núcleo de significación de vida se ve acechado ante la representación que debilita su sentido. Tal cuidado está sujeto a tener que lidiar con una decisión moral, que exigirá el cálculo y construcción del cómo dar uso a estas representaciones. Gracias a las exploraciones románticas en torno a estos temas, se fue construyendo paralelamente una mirada que buscaba tomar dominio de esta naturaleza que “tomaba” al individuo.

Desde el punto de vista de la representación, se ha observado con anterioridad, la tradición del *Ars moriendi* y *Ars vivendi*, en la que se hace presente una herencia directa con la representación moderna de los enfermos, pues mantiene, en el individuo, cierto grado de “piedad”, que se busca mantengan estos en las representaciones. En tal medida, las representaciones modernas de los enfermos tendrán, en muchos casos, el cuidado de tratar de mantener y sostener este sentido hacia el individuo y la virtud que evoque. Un ejemplo de ello es el cuidado con el que Reyero advierte el cálculo de la construcción de ciertas piezas que nos muestran a personajes enfermos:

“Sin embargo, ningún elemento de carácter repulsivo aparece en la representación del cuerpo enfermo; antes, al contrario, un alto grado de idealización preside la ejecución de ambas piezas: sólo el gesto de debilidad, que los impide moverse por sí mismos, revela su condición.” (2005, pág. 16).

Es ante el cuidado idealizado de la representación que evocan, que se observa claramente un cuidado moral en torno a las posibilidades representativas de la obra. Este cuidado moral no solo buscará preservar un protocolo social, sino que además servirá para que la misma estructura que limita a la representación pueda utilizar este medio para construir nuevos canales ideológicos. En ese sentido, el individuo enfermo se vuelve el núcleo central de la composición, pues el hombre, casi derrotado por la enfermedad, se sostiene ante tal acontecimiento con virtud.

Resulta paradigmático que si, en ciertas épocas de la historia, la muerte ha danzado junto con los vivos sin ser ocultada, han sido estos y, en los casos que veremos, referentes de ella en su forma oculta frente al rechazo. De la muerte que ha estado presente en movimientos estéticos, tales como los vanitas, queda pendiente la pregunta sobre el vínculo con ella. Pensando en esto, reconocer su utilidad y lugar específico podría haber limitado la relación con lo que esta misma buscara. Un hombre con dinero o poder podría haber adquirido objetos vinculados a esto, ya sea una familia antigua cuya colección de bodegones con el tema de las vanitas esté presente, u otra cuyo interés se haya abocado a tener relicarios de santos. Si bien la supuesta proximidad con la muerte en esas representaciones se vería aparentemente más cercana y, en efecto, podría serlo, el tema de la representación en lo referente a los enfermos habría exigido otro tipo de mirada frente a la muerte, una que quizá no les sería de ningún agrado. Es en este contexto que la exploración en torno a lo imperfecto de la belleza en el cuerpo de los vivos merece mirada frente al símbolo del que se estaría cargando. Las representaciones cuidan con ciertas formas y protocolo de cómo aproximarse al individuo enfermo. Tal invasión que convive con

él, la naturaleza disforme de su cuerpo que los invade o las enfermedades que los pueden atacar vuelven a ser medios que atraen una concepción de la muerte que cuesta enfrentar desde su representación. En ese sentido, Reyero considera lo siguiente:

“Sorprende que, ante un argumento tan ligado, en principio, a unas situaciones personales inevitables, confluyan tantas convenciones, en unos casos porque la discapacidad, paradójicamente, carece de la imprescindible fuerza visual para convertirse en argumento expresivo; y en otros, al contrario, porque, al resultar tan descaradamente visible, constituye un elemento estéticamente perturbador, que necesita transformarse para adecuarse al decoro que exige cada una de las artes” (2005, pág. 23).

Un elemento que destaca como valor moral y que se ve constantemente en estas representaciones será la “caridad” del enfermo. Lo interesante de la presencia de esta es que también se manifiesta en representaciones que no busquen alusiones religiosas, sino que pretendan presentar la participación de estados laicos. Tal aproximación construirá una nueva mirada que pasará a darles fuerza a los personajes que replacen los actores religiosos de la representación. Prueba de esta situación es planteada por Reyero al observar los procedimientos visuales usados en favor del gobernante:

“En el proceso de construcción de una iconografía laica del poder se produjo, como se sabe, una traslación de los procedimientos visuales utilizados en el ámbito religioso a las nuevas circunstancias de los gobernantes modernos. El afianzamiento público de su autoridad estuvo basado en una adaptación de recursos emotivos que contaban con una larga tradición en la cultura occidental. En ese sentido, su papel en relación con los enfermos resulta particularmente esclarecedor” (Reyero, 2005, pág. 23).

En estos casos, se fortalecerá la figura del gobernante por participar en tales escenas pues su presencia tendrá un rol de sumisión socializadora que le permitirá contener en él y en su individualidad popular las virtudes de los enfermos. Estas se desplazarán hacia su representación. De esta manera y concordando con Reyero, se observará al “poderoso” que por ninguna circunstancia aparente tiene alguna necesidad sobre el enfermo que visita, otorgando gracia, salud y bienestar con su mera presencia. Tal acto significado sujetará a los individuos visitados a una fidelidad perpetua hacia el poderoso a causa de haber sido tocados por su propia virtud oculta, virtud suya que ahora son dignos de observarla, en el gobernante.

“En todos los casos, el protagonismo de los gobernantes es muy superior al de los enfermos, que solo muestran síntomas de debilidad física y casi, inconcluso,

parecen recobrar fuerzas al ser merecedores de tan singular concesión.” (Reyero, 2005, pág. 25).

Se ve, en estas construcciones, un cálculo que utiliza un tipo de representación del enfermo para fortalecer la figura del poderoso. La máxima individualidad que congrega todas las virtudes del pueblo. De esta manera, se yergue un modelo mítico que es imposible que sea tocado por el mal. No solo porque los enfermos a los acude a visitar son representaciones calculadas de virtudes y valores morales, sino, además, por el mismo hecho de que todas son construcciones socialmente aceptadas. Quien emule tales actos de virtud del gobernante encontrará que tendrá que lidiar con realidades violentas, desvirtuosas y nuevamente sucias en torno a la muerte.

Como antes, parte del poderío de la muerte se centraba dentro del núcleo de poder del soberano; de pronto, se ven en este tipo de representación la convergencia de dos instancias vinculadas a la muerte que lo atañían. *Dejar vivir y hacer morir* era, como indica Foucault, “esa muerte que se fundaba en el derecho del soberano a defenderse, o a exigir ser defendido, apareció como el simple envés del derecho que posee el cuerpo social de asegurar su vida, mantenerla y desarrollarla” (1983, pág. 127). Tal forma se expresaba en no poner directo control sobre la vida, sino sobre la muerte de los individuos o, en todo caso, con la retención de estos. En estas representaciones, es el individuo enfermo el que es atacado por un mal externo y, frente a este suceso, el soberano sin temor acude a ellos.

Tal poder mostraba como argumento la capacidad de defender y hacer la ley. Es bajo esta premisa que el soberano sostiene para sí la capacidad de infringir la muerte cuando este se ve amenazado. Amenaza indirecta hacia el corpus social, como directa a su cuerpo individual. Es en esa amenaza que la representación del enfermo cobra mayor peso y significado. De esta manera, se ve tomado por la *vida* que este le otorga al sobreponerse ante la amenaza. Tal forma se define a partir del estereotipo que se construye a través de las reglas y prescripciones del corpus social. En ese sentido, se ve la fragilidad del enfermo, pero es suficiente para que opere esta relación siempre en favor del soberano.

También se ha encontrado que, hacia finales del siglo XIX, en diferentes obras se notó la preocupación de los artistas de representar “la precariedad de la condición humana y en definitiva su naturaleza misteriosa” (Reyero, 2005, pág. 27).

Tal misterio proviene de la evocación que contendría el cuerpo que ahora empieza a pertenecer al reino de la enfermedad, lugar donde se hace presente la posibilidad de

transfiguración⁷ hacia la muerte. De hecho, serán estos puntos los ejes que buscarán explorar los artistas, donde se verán la fragilidad de la vida, las fronteras de esta y la posible alteración del individuo desde la expresión de su cuerpo. Es indispensable reconocer la estrecha relación que estas exploraciones tuvieron en relación a las construcciones pictóricas que buscaban sostener los discursos oficiales de los diferentes estratos de poder en la sociedad. Podría decirse que las representaciones que privilegian al individuo de poder que no es tocado por el *oscuro misterio del ser* que evoca la enfermedad son un discurso que resuelve y se opone a las otras representaciones, discurso que resuelve el misterio al erigir la virtud del individuo en la centralidad de un poder contra uno que explora un territorio ignoto que se encuentra contracorriente.



⁷ En tanto el cuerpo muerto se muestra como el símbolo estético que representa a la idea de la muerte.



Figura 20. "Los apestados de Jaffa", Antonie-Jean Gros (1804), París, Louvre



Figura 21. "Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez", José Bermudo Mateos (1887) Madrid, Museo Municipal

4 Desbordes del cuerpo preservado

4.1 La invisibilidad de la muerte

Ricardo Jiménez Aboitiz, comentando a Edgar Morín, da cuenta de que la muerte en relación con la cultura se da como “un aprendizaje individual sobre un saber que le llega desde el exterior y que, como se ha hablado, está mediatizado culturalmente y socialmente” (Jiménez, 2012, pág. 80). Por esta razón, se describe, a continuación, el papel que juega la individualidad ante las guerras como lugar y herramienta afectante del biopoder y la relación simbólica que constituye esto con la muerte:

“La muerte es el principal desafío a todas las definiciones de la realidad socialmente objetivadas, tanto del mundo, como de los demás, como de uno mismo..., las legitimaciones de la realidad social cara a la muerte se convierten en exigencias necesarias para cualquier sociedad” (2012, pág. 72).

Es en este sentido y siguiendo a Jiménez Aboitiz, que la relación con la administración del cuerpo como exacerbación de la individualidad exprese dentro de ella una respuesta de la individualidad que se vería como “un sentimiento de satisfacción que permanece oculto bajo concepciones sociales, al mismo tiempo que sacia implícitamente los deseos humanos de inmortalidad” (2012, pág. 82).

En cuanto a la relación del soberano condensador del poder, se contrasta con el proceso que Foucault hace mención, pues la concepción de ese nuevo poder se encuentra cubierta por el velo de la gestión y cálculo económico de la vida: “A partir de entonces el derecho de muerte tendió a desplazarse, o al menos a apoyarse en las exigencias de un poder que administra la vida, y a conformarse a lo que reclama dichas exigencias” (2002, pág. 126).

Esta noción del reordenamiento del poder es crucial, puesto que el poder del Estado ya no solo se asegura con el castigo a través del cuerpo. Así, se trata tanto de un cuerpo físico como de un cuerpo político, que se encuentra representado en él mismo. Se busca ahora asegurar el cuerpo como el centro de poder político del individuo y del Estado “para administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales” (Foucault, 2002, pág. 127). De esta manera, se concluye que esconder a la muerte no solo parte de un miedo a lo que esta se refiere. Este acto de ocultar la muerte es también una moralización de esta. Es un ejercicio político que expresa una valoración

económica de los cuerpos como objetos de poder para el Estado y su funcionamiento. Se está hablando de un sistema que opera con la subjetividad humana, uno que no solo administra, sino que, como dice Foucault se ejerce “positivamente sobre la vida” (p. 127).

Este ejercicio positivo de la vida congrega y ejerce fuerzas normativas, fuerzas que organizan y contienen el límite de la subjetividad en las sociedades. En ese sentido, será para las sociedades industrializadas y, más tarde, las grandes sociedades de consumo la concepción de la muerte una compleja pieza que requerirá una profunda especificidad en la manera de ser presentada e invocada, así como inminentemente calculado el lugar de su representación. En ese sentido concuerdo con Morán al afirmar que:

“Ahora sólo se trata de mostrar cómo, en condiciones de equilibrio o de desequilibrio, la ciudad ofrece al ciudadano una compensación a la muerte, y cómo el ciudadano puede extraer de la participación cívica una fuerza capaz de dominar a la muerte” (Morán, 1974, pág. 45).

En este contexto, el pintor Edvard Munch es considerado un ejemplo interesante, puesto que los sentidos que evocan sus cuadros tienen diversos niveles de lectura. En relación a lo dicho, es importante ver cómo, en un contexto donde se presenta una economía y valorización de los cuerpos que irá rechazando, y luego escondiendo o materializando a la muerte para su uso de consumo. Se verá una expresión del horror ante ella, uno que inmediatamente se encontrará silenciado, un lugar donde a la muerte, al ser negada, solo le queda la máscara de la locura. La coyuntura de Munch, de artista sufrido y sobre todo de individuo perseguido por *ángeles negros*, que entendió como la locura, el sufrimiento, y la enfermedad, muestra esta experiencia de vida como una respuesta desde él mismo y desde sus trabajos. Este responde ante este positivismo y grita hacia él; así muestra a la locura no solo como el pesar del hombre, sino que vemos que, en la sociedad a la que Munch se opone, hay un sostenimiento de un sentido de ser específico y es frente a la ausencia de ese cambio, que la locura se muestra como una cara coherente, como una fuga de gas que esta sociedad tendría contenida. Como expresión del tiempo vivido por Munch el proceso que advierte Foucault opera profundamente en la sociedad:

“Un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos. Pero exigió más; necesitó el crecimiento de unos y otros, su reforzamiento al mismo tiempo que su utilizabilidad y docilidad; requirió métodos de poder capaces de aumentar las fuerzas, las aptitudes y la vida en general, sin por ello tornarlas más difíciles de dominar; si el desarrollo de los grandes aparatos del Estado, como

instituciones de poder, aseguró el mantenimiento de las relaciones de producción, fueron los rudimentos de anatomopolítica y de biopolítica, inventados en el siglo XVIII como *técnicas* de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas” (Foucault, 2002, pág. 131).

Vemos cómo en las guerras Mundiales se sostienen dos movimientos en relación al acervo de la individualidad y a la administración del cuerpo. En este sentido, se plantean problemas que, de por sí, en su solución, se encuentran expresadas herramientas de la anatomopolítica:

“Entre estos montones de caídos el superviviente se yergue como afortunado y preferido... indefensos yacen muertos, entre ellos está erguido él, de pie, y es, como si la batalla se hubiese librado para que él sobreviva. Ha desviado de él la muerte, sobre otros. No es que haya evitado el peligro. En medio de sus amigos encaró la muerte. Ellos han caído. Está de pie y triunfa” (Canetti, 2000, pág. 240).

De manera contextual, se da una afirmación del yo individual ante los hechos de la guerra, para lo cual Bauman precisa en esta relación, una carga política que se desplegaría sobre los individuos sujetos a la participación activa en esta, “la declaración de guerra significa la suspensión de la culpabilidad y la vergüenza que el deseo de sobrevivir engendra en los tiempos ‘normales’” (Bauman, 1992, pág. 34), y es que la entrega total de la vida supone la entrega de una individualidad hacia miles de otras personas, personas tan iguales a las que uno tiene que asesinar para *salvarse* o *salvar a otros*.

En este nuevo panorama, la relación de los ciudadanos con lo cívico y las ciudades cambiará. Encontraremos la ciudad al servicio de los ciudadanos, servicio que también les dará el poder de renunciar a los derechos que esta les ofrece. No está de más mencionar que, ante este nuevo panorama, Morín agrega que se ve manifestada la afirmación incondicional del individuo (Morín, 1974). Es así como no solo se ven las guerras y la aparente libertad del individuo a renunciar a los derechos que lo cívico en la ciudad ofrece, sino que también se presenta la renuncia de él mismo a favor de la ciudad, contenedora y suma de todas las individualidades cívicas, pues ella es el núcleo y fuente de todas. En relación a la atención del cuerpo muerto como lugar de representación de la muerte, y atento al proceso del individualismo en la sociedad, Jiménez Aboitiz agrega esto:

“Con el paso del tiempo en la vida de las personas se observa una creciente disimetría entre un proceso cierto, el deterioro fisiológico del cuerpo que acaba en su desagregación definitiva, y otro proceso que, salvo contingencias derivadas de accidentes fisiológicos, camina en dirección contraria, el crecimiento de la conciencia que progresivamente acumula las claves fundamentales del

posicionamiento del yo y del mundo. Fruto de ese choque disimétrico entre la muerte cierta del propio cuerpo y la muerte incierta de la conciencia, la mayoría de las personas perciben la muerte como un absurdo, un escándalo o una agresión intolerable” (Jiménez Aboitiz, 2012, pág. 30).

Así, siguiendo esta relación estudiada por Morín y Aboitiz, es notorio cómo la síntesis del individuo, y su relación con la ciudad y lo cívico terminan en uno de sus planos, por desembocar, una vez más, en el problema de la muerte. Es en ese sentido que Morín señala que “llegada a ese punto, la moral cívica se hace equívoca, ambivalente, y tiende a caer en una especie de religión, sea de la ciudad, sea del héroe.” (Morín, 1974, pág. 45).





Figura 22. "Ansiiedad", Edvard Munch (1894) Galería Nacional de Oslo



Figura 23. "El Grito", Edvard Munch (1893) Galería Nacional de Oslo.

El Grito

Edvard Munch, contemporáneo de Otto Dix, pintó entre los años 1893 y 1910 una serie de cuadros de 91x74 cm que tituló como “El Grito”. Estas conocidas piezas mantienen una fama vigente que no solamente se encuentra situada en la memoria histórica que contienen, sino que, hoy en día, cargan con el carácter de ser una pieza que ha sido universalizada. En ese sentido, considero relevante esta obra, pues pienso que, junto con el tríptico de Dix, nos sirve de hito referencial desde las artes para tratar de continuar con este seguimiento al concepto de la muerte en las sociedades, así como para ir construyendo una de las muchas lecturas que se podría hacer de esta idea a través del arte; más específicamente, por la coyuntura a la que estas piezas se ven sujetas, pues advierten la entrada de la Primera Guerra Mundial y se mantienen durante la Segunda. Es interesante resaltar que existen cuatro versiones de esta obra, cuyas formas y colores varían ligeramente, y cuya realización tiene hasta siete años de diferencia. Cepraldi nos aproxima a uno de los pasajes del diario de Munch que nos permite comprender un territorio emocional donde el artista se encontró con respecto al cuadro titulado El Grito:

“Paseaba por un sendero con dos amigos – el sol se puso – de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerto de cansancio – sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad – mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza; creí oír un alarido, pinté esa imagen, pinté las nubes como sangre de verdad. Los colores estaban chillando...” (Cepaldi, 2013, pág. 284).

Existen muchas obras, en que los temas han sido repetidos por los pintores en la historia del arte. Normalmente, esto es un reflejo de la búsqueda expresiva de la obra; en este caso, es evidente que Munch, en su búsqueda personal, mantiene un intento de precisar aquella emoción o, quizá, intenta cerciorarse si esta aún se encuentra vigente en él. Sin duda, la búsqueda por realizar este cuadro varias veces también remite al carácter simbólico de la acción de sentido para el pintor. En ese sentido, las consideraciones de Levy Strauss sobre el lugar del arte las encontramos relevantes se deben considerar:

“El arte se inserta a la mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico. Pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio ‘bricoleur’: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Hemos distinguido al sabio del ‘bricoleur’ por las funciones inversas que, en el orden instrumental y final, asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos haciendo acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y el otro estructuras por medio de

acontecimientos (fórmula inexacta en esta forma tajante, pero que nuestro análisis debe permitir matizar)” (Strauss, 1988, pág. 2).

Repasar el tema pictórico en el caso de Munch representa, en esta investigación, la búsqueda por una reiteración de sentido, comprobadora de la vigencia de este sobre su objeto de conocimiento, pues la naturaleza material, fundadora de la expresión, se mantendría con pequeñas variaciones. En ese sentido, la presencia material y la reiteración del mismo proponen el cuestionamiento de sucesos, historias y cargas míticas en un tiempo determinado. Considerando que Munch presenció la muerte de su hermana y la de su madre (ambas tocadas por la tuberculosis), estas experiencias serán referentes de recuerdos como la muerte y a la enfermedad, como constantes acompañantes en su vida, constantes reflejadas también en su obra.

Además, también relevante para este estudio, se encuentra el competente análisis que lleva a cabo el estudioso Robert Rosenblum de este cuadro y su autor. Este agrega que la referencia estética de donde Munch construyó al personaje principal la obtuvo de una momia de la cultura Chachapoyas que encontró en la famosa Exposición Universal de París en el año 1889. Es paradójico cómo en este nuevo espacio, símbolo para el progreso y los cambios “donde la *vanguardia* supone una exposición universal”, es el lugar donde Munch recoge el referente del personaje en su cuadro: un poderoso símbolo de representación a la muerte, un cuerpo que aparentemente no se ha terminado de descomponer, uno que aún no se ha desvanecido. En la estaticidad de su corporalidad individual, invoca Munch la estética del horror, dolor y locura necesarios para su cuadro. El uso del cuerpo como referencia estética confirma la precisión que indica Julia Kristeva en torno a este como lugar de lo abyecto:

“El cadáver (cadere, caer) aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le da de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada- por ejemplo un encefalograma plano – yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, en tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición viviente. Estos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadaver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite?” (Kristeva, 1988, pág. 10).

Se considera, entonces, que la manera de haber sido representada no solo mantiene la expresión de vigencia de esta obra, sino que la popularidad universalizada que tiene esta pieza revalida la significación de esta, en el contexto de sociedades que admiten el concepto de universalización, propio de las sociedades de masas. En ese sentido, mantendría un poder simbólico en relación a este nuevo lugar en la sociedad, al ser un ejemplo casi tan mediatizado como la Gioconda. No es gratuito que este cuadro haya sido vendido por un valor de 119.9 millones de dólares, convirtiéndose así en la segunda venta más cara sobre una pieza de arte, así como que parte de su fama se deba a los tres intentos de robo que ha tenido las diferentes versiones de esta pieza. De esta manera, vemos cómo se condensa en una imagen icónica el valor de una apreciación universal del horror frente al vacío, máscara de la muerte. La suma del pensamiento individual frente a este vacío se aglutina en una nueva imagen que recoge a su vez referencias icónicas de un pasado que puede, o no, pertenecer a la universalidad del concepto del horror.

De ondulantes y desdibujadas formas, en colores donde la soltura de la pincelada se vuelve una marca esencial para sentir la vibrante energía de la que este cuadro se encuentra cargado, se observa un ser andrógino, desesperado, sintetizado en sus formas, pues uno con el contexto se muestra como un hito sintético ante el paisaje. Una vez más, ante un sentimiento que desborda, se aprecia cómo la identidad específica del individuo es desfigurada, y luego desvanecida a breves círculos y unas cuantas líneas de color, que potencian la expresión de pálido blanco horror que Munch ha retratado en el personaje principal. Su ropa negra advierte su presencia en aquel lugar, así como también ese negro permite ser sostén de esta expresión. El paisaje es el personaje y el personaje el paisaje, y es que toda la identidad desdibujada de su cara se termina de conjugar al reconocer la intensidad y potencia que le da sentido al sordo grito que emite, grito que se da con toda la fuerza del mundo atrás de su espalda y que su boca es incapaz de emitir.

Invocando lo distante, un tranquilo pero convulso atardecer empuja a la realidad. Así desdibuja el río y las montañas, los vuelve impulsos al tornarlos casi síntesis abstractas. Es la pulsión que este ejerce sobre el paisaje y el personaje que se vuelve la razón por la que el hombre combate con su sordo alarido a su contexto compuesto, para que no se termine de desdibujar su última identidad, para no ser abstraído como el resto del panorama. Este hombre se ha transformado en acción, pues, ante su estática lucha con la realidad, solo queda su pujante grito de horror. Es así como responde desde su individualidad aterrada,

ante la realidad de lo cotidiano, que se torna, carga, mancha y redibuja con trazos intensos y desesperados.

Ante la forzada prolongación de la vida, a la muerte se le niega su ciclo natural. En este cotidiano, se expresa, silencioso, un terror mucho más grande del que ha podido ser representado; es necesario, para sentir la manifestación de este, un contexto donde reine la aparente paz y tranquilidad. Sin advertir ninguna coyuntura o contexto específico, se levanta esta cara aterrada, que es dibujada por el manto de la realidad que la cubre. Es en ese sentido que es relevante esta pintura, pues, desnuda ante lo sublime, se vuelve a desbordar y definir ante la intensidad del silencio y vacío que evoca para terminar por definirlo. Horror es su nuevo nombre:

“El horror a la muerte es, pues, la emoción, el sentimiento o la conciencia de la pérdida de la propia individualidad. Emoción sacudida de dolor, de terror o de horror, sentimiento por una ruptura, un mal, un desastre, es decir, sentimiento traumático. Conciencia al fin de un vacío, una nada, que aparece allí donde antes había estado la plenitud individual, es decir conciencia traumática” (Morín, 1974, pág. 31).

¿Hacia dónde mirar, pensar o sentir la pregunta? Se enfrentan dos caras de la misma moneda. Por un lado, se construye el reconocimiento de la muerte desde una referencialidad de la realidad o, si se quiere, desde una imagen. Dentro de esta, reposa el sentido de nuestra identidad personal. Esta relación con nuestra individualidad supone un rechazo inmediato ante la imagen que nos amenaza, pero, al mismo tiempo, al encontrarse poseída por esta, se vuelve nuestro objeto de atracción e interés. Es así como la “imagen de muerte” o cara de nuestra propia vulnerabilidad ante el mundo se presenta como la representación del dolor y horror para que, con esto, se exprese la pérdida de nosotros mismos. Constituyen *valores*, que, en una sociedad de consumo como la actual, se encuentran pauperizados, imágenes de la vida, donde los mismos no *reinan en la vida cotidiana*. En ese sentido creo que es pertinente la aproximación de lemlij pues nos conduce a una profundización que muestra que esta fuerza no solo es cargada por rechazo, también la máscara de nuestra preocupación es sostenida por una fuerza de atracción que esta evoca:

“El tema de la muerte suscita en las personas diversos sentimientos que la acosan y que podrían agruparse en dos vertientes: temor y fascinación. El temor a la muerte impulsa al hombre hacia la actividad, que ha diseñado para evitarla y negar que es su final ineludible. Al mismo tiempo, siente una fuerte atracción por ella. Todos tenemos curiosidad por descifrar sus misterios y, aunque estemos poco dispuestos a admitirlo, cuando nos enteramos de que alguien cercano está próximo a morir,

aprovechamos para enterarnos de los detalles que nos permiten conjeturar y anticipar a lo que será nuestra última enfermedad. Todos queremos saber dónde empieza el final del camino” (Lemlij, 1996, pág. 13).

Dentro de este panorama, es pertinente fijarse, específicamente, en el rechazo que la muerte genera en las personas de nuestra sociedad actual, aunque vale reconocer que estas vertientes que plantea Lemlij no solo funcionan de manera individual, sino también conjuntamente, soportándose una a la otra.

Si bien se va reconociendo que el concepto en sí mismo cada vez se encuentra más difuminado, este se mantiene desde la forma del cuerpo rechazado y oculto, soportado desde la mirada de una sociedad masificada como la actual. Por esta razón, se analizará cómo esta relación del miedo a la muerte se encuentra encuadrada en la sociedad contemporánea de masas y cómo se expresa este sentido del horror ante lo desconocido dentro de esta. Como se verá más adelante, contiene una carga negativa en una de sus variables. Tiberio Álvarez, siguiendo a Elías y Ariés, precisa esta relación entre el horror y el lugar de la muerte en las sociedades contemporáneas:

“La ocultación y represión de la muerte, se ha ido transformando con el tiempo. Antes predominaban las fantasías colectivas para sobreponerse al conocimiento de la muerte reduciendo el miedo ante la propia finitud, con ayuda de ilusiones colectivas en torno a una supuesta supervivencia eterna en otro lugar. Como la explotación de los miedos y temores ha sido una de las principales fuentes de poder de unos hombres sobre otros, estas fantasías han sido la base para el desarrollo de los sistemas de dominación.” (Álvarez, 1999, pág. 67).

4.2 Hacia el vacío qué de la muerte

Es a partir de esta falta de reconocimiento que Morín esclarece aún más el problema: “La muerte no tiene ‘ser’; pero sí de la realidad de la muerte: aunque la muerte no tiene ‘ser’ es real, ocurre; y en lo sucesivo también esta realidad encontrará su nombre propio.” (Morín, 1974, pág. 24). Se encuentran, e las palabras de Morín, dos afirmaciones.

Estas nos dan la pista sobre dos formas de haber situado a la muerte. Por un lado, reconoce el desconocimiento de la misma, la incapacidad del ser humano para medirla, la ausencia de lo que ha definido hacia ella. Por el otro, se ve planteada la realidad que se presenta ante nosotros. Así, continúa afectando y pautando una relación con esta. Por tanto, surge la necesidad de darle un nombre (si es que se ha dado el caso de construir un vínculo personalizado con la misma). Este nombre se define según y dentro de las necesidades conscientes e inconscientes de nuestras sociedades, nombre que se irá desplazando con

el cambio de estas. Es ante esta realidad de lo impensable, que se resignifica a la muerte para darle usos concretos, pues, si bien no se podría decir que se está usando a la muerte y también en realidad tampoco se podría negar, habría definitivamente que reconocer una carga que estaría delimitando la relación de uso otorgada a la muerte con su capacidad de permitir posibilidades pensables ante lo que es ella.

En ese sentido y siguiendo lo estudiado en esta tesis, se plantea un nuevo panorama de significación colectiva hacia la muerte, que deja ver dos movimientos. Por un lado, se reconoce el desconocimiento hacia ella, a ese vacío de sentido, contenido y de conocimiento que llamamos muerte. Ante este panorama, la carga de rechazo y miedo que esta ya carga se desplaza hacia este concepto, pues, inversamente a ese reconocimiento, la muerte se torna invisible, un fantasma de dos caras, alimentado por el sentido de inmortalidad que consumimos día a día o por las representaciones de la muerte encontradas en el cine, propaganda, etc. María Luisa Maillard García refuerza este punto a través del seguimiento que hace de Norbert Elías, Lévinas e Iván Illich: “Asistamos hoy día a vivir nuestra vida sin tomarla en consideración, haciendo como si la muerte no existiese” (Maillard García, 2008, pág. 153).

Es interesante analizar cómo el miedo y el vacío de esa ausencia de ser, a la que hace mención Morín, empieza a jugar un rol indirecto desde el carácter del individuo. Se podría decir que se encuentra imbuido por los mecanismos de negación que ha suscrito en sí. Si el concepto en sí mismo tiene un sentido, desde la individualidad, aquí se encuentra ilegible, por la negación que se despliega sobre este y por la ausencia de su definición (en tanto no la comprendemos, pues negamos su significación hacia nosotros y la subjetividad es guiada a ser algo concreto). Este proceso sería el mal llamado “vacío interior”. Es, ante el ocultamiento de la muerte, que, en su invisibilidad, se carga y desplaza desde la noción del vacío. Así, continuará invocando y afectando, probablemente igual o más que antes. Esta noción del llamado de sentido, ante la relación con algo específico que se encuentra oculto, guarda una interesante relación con el análisis que realiza Julia Kristeva, pues ella señala la pulsión que invoca lo oculto, como forma de lo abyecto:

“Lo abyecto no es mi correlato que al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto

caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (Kristeva, 2004, pág. 8).

Esta relación con lo invisible, cuya especificidad no se comprende y que, a su vez, evoca a una certeza emocional (pues si bien su presencia innombrable se viste con la noción de *vacío*) será y operará de maneras muy diferentes, según lo que se encuentre oculto en ella, pese a que se le siga reconociendo como un *vacío*.

En ese sentido, de ahí radica el interés de esta investigación por incidir en la sociedad de masas en relación a la muerte. La pregunta por la muerte es considerada la pregunta por la nada, pues formulaciones sobre esta cambian con el tiempo y no son capaces de capturar el devenir de ella. Como señala Álvarez, “la muerte es un concepto abstracto, el morir o morida es un proceso real, una actividad que se efectúa en una circunstancia determinada” (Álvarez, 1999, págs. 63-64).

Es importante agregar que muchas de estas construcciones reconocen su propia ficción y, por consiguiente, terminan siendo utilizadas para soportar mitos sociales en torno a esta, pues el verdadero interés de estos está enfocado en sostener órdenes de poderes específicos. Por este motivo, es fundamental desnudar y pintar el panorama de funcionamiento y materialización de la cultura de masas, puesto que genera diferentes lecturas sobre la nada si se le colisiona sobre ese contexto. En otras palabras, cómo pensar en la nada y sobre todo cómo es esa nada, si esta, en nuestras sociedades, es saturada tanto.

A continuación, se toma como referente a Jean Paul Sarte en relación a este tema, pues en su obra *La Náusea* se expresa un reflejo de esta *nada* contenida como respuesta de este contexto. Así, si bien existe un sentido de la muerte oscurecido, también hay un sentido del vacío taponeado y abultado: de productos, imágenes, objetos, sentimientos, memorias y, por, sobre todo, se encuentra cómo está nada vinculada al hombre y subjetivada por él mismo empieza a ser cargada de algo.

4.3 Del vacío al arte

¿Cómo el concepto de lo vacío ha sido utilizado para desplazar o negar esta primera imagen? ¿Cómo este estado del vacío permite ser una plataforma de construcción de contenidos, desde la imaginación proyectada, ante un concepto que, desde su raíz, ayuda a ser soporte para esto? Se considera que la carga fija que mantendría la *nada* respondería

a una forma de sublimación de la muerte como respuesta al ocultamiento que padece. Para realizar este breve análisis, se puede utilizar la noción de vacío que se desprende de *La Náusea*, obra de Jean Paul Sartre y, acompañar esta reflexión con una pieza del artista Alberto Giacometti.

Cabe resaltar, en específico, cómo el vacío interior que se ve en *La Náusea* se vincula con esta idea, y qué valores o cargas psíquicas estarían pautando una especie de vínculo con la idea misma. Si bien este tipo de análisis se aleja de la intención política del discurso de Sartre, ante este planteamiento, se pretende ver, en segunda instancia y muy brevemente, las aclaraciones y defensas que él mismo hace sobre su obra a partir de la conferencia que llama “El existencialismo es un humanismo”. A continuación, esta cita de María Hernández Bermúdez, estudiosa de las obras de, Sartre, Camus y Sábato, expresa el resultado del análisis de la sensación del vacío sartreano como lugar o estado indefinible:

“El tiempo es todo lo que tenemos los hombres. Sentimos vacío por ser mortales, tenemos horror a la nada. Porque hay cosas que no están en nuestra mano, que uno no controla, sentimos impotencia. El vacío de Sartre colinda con un vacío existencial, desde esa perspectiva se puede interpretar este horror al final, como incapacidad de reconocimiento” (Hernández, 2005, pág. 22).

Esa “incapacidad de reconocimiento” es considerada como ese *no-poder reconocer* lo que es algo, no solo por la falta de un sentido conocido, sino, quizá, desde una mirada de la imagen, por su inmensidad o llenitud. Esta “incapacidad de reconocimiento” se expresa, como necesidad de conocimiento; el conocer ese más allá, que dentro de la filosofía de Sartre no se puede conocer porque es nada. Así se expresa también, desde la angustia de su enunciación, como necesidad de reconocimiento: “El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada” (Sartre, 1972, pág. 28). Sartre reconoce la ausencia de sentido, pues, con esto, intenta otorgarle al hombre, deber y, en consecuencia, libertad sobre sí mismo para que, con esto, la tenga sobre todos los hombres y sobre su propia realidad. Si bien queda clara la dimensión política que tiene el hombre acá, esa *nada*, que es el vacío constitutivo por el cual está obligado a definirse, termina siendo definida de manera indirecta por la carga psíquica que Hernández Bermúdez hace mención. Es así que esa parte fundante del individuo para la visión existencialista de Sartre, ese mismo vacío liberador, es lo que al mismo tiempo “entraña” al hombre con una responsabilidad de ser y hacerse ante la necesidad de una definición. Habría que intentar seguir algunos pasajes de *La náusea* para tratar de reconocer qué cualidad constante define él desde el personaje en su libro ante la sensación de vacuidad:

“La estatua me pareció desagradable y estúpida, y sentí que me aburría profundamente. No lograba comprender por qué estaba yo en Indochina. ¿Qué hacía allí? ¿Por qué hablaba con esa gente? ¿Por qué iba vestido de una manera Tan rara? Mi pasión estaba muerta. Me había arrebatado y arrastrado: en la actualidad me sentía vacío.” (Sartre, 1972, pág. 4).

Queda claro cómo el personaje es capaz de expresar y reconocer su propio estado emocional, “me sentía arrebatado y arrastrado”, y continúa calificando así: “(...) en la actualidad me sentía vacío”. Si este deja claro cómo se encontraba, el asunto se complica aún más cuando se define por la ausencia de sus pasiones. Estamos en ese lugar y no se encuentra absolutamente nada más que hacer sobre esta condición a la que estamos lanzados infinitamente; esta es la imposibilidad de ser:

“Pero esto no era lo peor; delante de mí, plantada con una especie de indolencia, había una idea voluminosa e insípida. No sé muy bien qué era, pero no podía mirarla, tanto me repugnaba. Todo esto se confundía para Mí con el perfume de la barba de Mercier” (Sartre, 1972, pág. 4)

De esta manera, el relato continúa en la misma página y sigue refiriendo a esta “indolencia”. Aquí se ve expresada la incapacidad para enfrentar un vacío, un no reconocimiento de algo, en tanto no existe para nosotros; aquí la palabra se torna imagen y aparentemente infinita. Esta apariencia de la infinitud se expresa de esta manera, siempre y cuando no reconozca que podría haber algo más allá de eso que llamamos vacío y aparentemente está en un lugar que lo hace totalizante:

“Este hecho de estar clavado constituye toda la angustia de *La náusea*. En *La náusea*, que es la imposibilidad de ser aquello que se es, se está al mismo tiempo clavando a sí-mismo, encerrado en un círculo estrecho que asfixia. Se está ahí, y no hay nada más que hacer ni nada que ajustar a este hecho al que hemos sido arrojados enteramente. Esto no solo implicaría un estado de duda frente a esa percepción, sino un estado emocional que se pueda diferenciar de la angustia ante el infinito de las preguntas a resolver, o mejor dicho, a definir”. ¿En qué medida la pregunta no está sujeta al individuo? ¿En qué medida la duda es un estado emocional? ¿Qué certeza fijada existe en las emociones del sujeto? De esta manera se lee en *La Náusea* un pasaje que sintéticamente esclarece el territorio que nos encontramos explorando:

“Pero tengo miedo de lo que va a nacer, de lo que va a apoderarse de mí, ¿y arrastrarme a dónde? ¿Será necesario una vez más que me vaya, que deje todo lo proyectado, mis investigaciones, mi libro? ¿Me despertaré dentro de algunos

meses, dentro de algunos años, roto, decepcionado, en medio de nuevas ruinas? Quisiera ver claro en mí antes de que sea demasiado tarde” (Sartre, 1972, pág. 26).

Es así que, al no reconocer el vacío, este mismo se vuelve abrumador. Se define de una manera, pero, en el fondo, no termina de convencer su límite; de aquí la frase “una especie de indolencia”. Hay un estado emocional que está constantemente calificando tanto el entorno interior como el exterior del individuo. Además, se lee “quisiera ver claro en mí antes de que sea demasiado tarde”, lo que muestra, desde el sujeto moderno, una forma del mito, en tanto el sentido solamente podría ser aprensible en vida.

Las preocupaciones del personaje se siguen manifestando, todas, desde el ignoto territorio de la incertidumbre en donde el miedo encuentra aquí su asidero. Se vuelve el filtro principal por el que se entiende la situación objetiva. En este territorio, se encuentra fijado el sentido emocional de la situación; sin embargo, la pulsión de “vacío” del personaje se mantiene y no a manera de pregunta, sino de sensación, clara e afirmativa. ¿Es siempre ese vacío interior el mismo? En ese sentido, parece competente la precisión que Kristeva señala en torno a lo abyecto:

“Un ‘algo’ que no reconozco como cosa, un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva, 2004, pág. 8).



Figura 24. Alberto Giacometti, Mujer de Venecia III, 1956, Bronce, Granet Museum

Los trabajos que realiza el artista Alberto Giacometti se muestran como una reflexión desde la plástica en torno a la reflexión en relación al vacío. Este *algo* no es reconocido, es aquello vivo que se ve quieto, aquello muerto que invoca movimiento. Así, en esta escultura, se ve al ser como lo único confrontado consigo mismo en el espacio, en un equilibrio que busca sostener al personaje en su firme fragilidad. Se aprecia la fuerza de un absoluto que se expresa desde la ausencia que rodea a la pieza y su relación con el espacio, así como también la constitución de la misma. Es una figura que se ve como la búsqueda y respuesta por representar en ella la transparencia, y, al llegar al linde de la posibilidad con la forma, se congela y endurece ante su relación con el vacío abisal, que, en forma, no puede cruzar. Es ante esta relación con el espacio que Manuela Barrero Hermosa indica lo siguiente:

“Hasta ahora, hemos hablado de la ‘náusea’ de Giacometti, de ‘La náusea’ de Sartre, ante el cambio del objeto, ante su trans-formación; la traición de la vista tradicional, milenaria... y que se vuelve ahora hacia la búsqueda de representación de otra verdad, de la verdad de lo absoluto, de un espacio vacío-lleño, unitario, flotante y consistentemente invisible” (Barrero Hermosa, 2002, pág. 223).

Es aquí donde la construcción descriptiva del tiempo sobre este deja entrever los rastros violentos del barro y modelado con los que se ha configurado a la mujer. Como indica Barrero, esta contradicción mostrada desde la obra de Giacometti contribuye a que resalte el símil que existe entre su obra y la de Sartre, en torno al seguimiento del vacío, ya que, como mencionará Giacometti en el libro de Barrero:

“Es entonces cuando, como fantasmas, las imágenes se le escapan, la verdad de la imagen frente a él, primero, después dentro de él, y más tarde su imagen misma: Creo a veces que voy a atrapar la aparición y, luego, vuelvo a perderla y debo comenzar” (Barrero Hermosa, 2002, pág. 229).

Es así que la mujer se presenta como un ser que materializa lo difuso de la percepción del individuo hacia sí. Es ante el vacío que se confronta con la posibilidad de su constitución que Sartre recuperará desde *La náusea*: “(...) la existencia no tiene memoria, no conserva nada de los desaparecidos ni siquiera un recuerdo” (Sartre, 1972, pág. 150).

Es ante el espacio de *disponibilidades* que Hernández Bermúdez menciona que tanto el personaje de Giacometti como el de Sartre se enfrentan a una elección ante las infinitas variables que el vacío presentaría y abriría frente a una necesidad de llenarlo, en el caso de Sartre, y, en el de Giacometti, vaciarlo. Una conjunción de disponibilidades, que no han dejado de ser vacías ante un espacio que se diferencie de estas por su vacuidad. Es la mera presencia de estos objetos sin rol particular, los que construyen ese espacio, no como

un vacío o una nada propiamente, sino como un espacio abierto con condiciones particulares. Estas contienen lo no vacío del espacio. ¿Podrían entenderse como un algo?, como un terral, un desierto, una pampa o un basural, o quizá como todos estos a la vez. Si este fuera el caso, la palabra que invocara al vacío en el personaje de *La náusea* se tornaría vacía por la ausencia de su definición.

El llamado o pulsión interior de este elemento y su sentido negado son una conjunción de disponibilidades que es imposible de codificar, de aquí la incapacidad de ese reconocimiento. Al estar cargado de otro contenido, se ha vuelto incomprensible para nosotros; no es ninguno de los contenidos recién integrados y, además, tampoco tiene una definición establecida que permita nombrarlo de alguna manera. Esto genera un entendimiento de vacío que se sustenta en un “algo” que es vacío, no por lo que es, sino por la inexistencia de su definición.

Finalmente, volviendo a Hernández Bermúdez, ella agrega sobre el vacío sartreano lo siguiente:

“El vacío parece ser algo psíquico, una sensación del alma (si se quiere poetizar) pero no podemos decir que sea exactamente una “nada”. Yo sospecho que puede ser algo así como un espacio abierto, una vacuidad, un espacio de disponibilidades que exige ser cubierto de inmediato” (Hernández, 2005, pág. 22).

4.4 Vacío como lleno

La búsqueda por la esencia en las formas de la naturaleza y el distanciamiento de la literalidad de la realidad por parte de la abstracción sostienen también una necesidad que responde al acontecimiento de las grandes guerras y crecimiento de las ciudades. Sobre esta, se podría decir que se busca especular sobre el terreno de lo impensable y traducir lo inexpresable al modo de retornar a un lugar más esencial entre tanto caos, a la búsqueda de la expresión de un espacio interior. En ese sentido, es importante de mencionar, ya que, se puede desprender una lectura, en tanto la sublimación con la muerte colinda con la noción de vacío, y es en el expresionismo abstracto, donde converge un dialogo entre estos sentidos, competente a los tiempos históricos de sus apariciones.: “La pintura abstracta contemplativa se muestra como la obra de arte en un tiempo de ocultación su forma de comprensión oscura tiene su referencia en lo impensable e irrepresentable por excelencia.” (Carbó, 1998, pág. 129).

Es en ese sentido, un ejemplo interesante en relación a la noción de vacío que se analizó anteriormente, pues, siguiendo al concepto de la muerte, destacan dos lecturas en torno a la relación de la abstracción y su relación con esta, pues son respuestas a un contexto determinado. En primer lugar, se torna esencial reconocer que el espacio del que se está hablando es uno que se concibe y entiende como uno que no tiene límites o, mejor, cuyos límites son marcados siempre por nosotros. La interpretación es una de las cualidades y virtudes que posee el arte. Asimismo, el expresionismo abstracto se muestra como un elemento representante de la posibilidad desde la imagen, por su distanciamiento con las formas más aparentes y literales. En ese sentido el silencio es una de las barreras que enfrenta la abstracción desde su representación. Aquel lugar que remite a la trascendencia metafísica se muestra como expresión de lo inexpresable, honda oscuridad que tomará todo lo dicho y su significado a través de la palabra y el lenguaje.

De esta manera, el arte abstracto presenta la relación de esta frontera con lo vacío, pues intentará acercarnos a un lugar que permita una relectura esencial de la realidad a través de nosotros y nuestra mirada. En ese sentido su búsqueda por un lugar de la esencia en las formas de la naturaleza remite también a la esencia de la que Sartre habla en relación al vacío, pues, siguiendo a Heidegger desde su sentido del “hombre es ser para la muerte”, Sartre señala que “el hombre es ser para la nada”, aunque, nuestra relación con esta es siempre violenta, pues estamos arrojados a ella.

La abstracción se expresará en una realidad que evidencia que el lenguaje la señala, mas su contenido dice siempre desde el sentir, pues se plantea desde contenidos inasibles. Reconocer esta relación de apreciación sensible hacia la abstracción mantiene una interesante relación ante el sentido de lo vacío como el lugar de una presencia invisible, cambiante y sobre todo de límites difusos. Es ante la emoción de una experiencia que no podemos nombrar, que el lugar de la abstracción responde ante este sentido de la vacuidad como lugar de las *disponibilidades*.

Manchas, colores, violencias o suavidades que se interponen entre unas u otras, manchas que se niegan y recargan el sentido de las relaciones que se expresan en el cuadro. Las pinturas abstractas de Pollock o Rothko, cuyos lugares e intenciones de creación provienen de lugares muy diferentes, se expresarán, finalmente, como formas innombrables: como la idea de un vacío que nos absorbe y ahoga en su sentido, o nos convoca constantemente a responder a él, sin poder señalar el límite de su presencia. En ese sentido, la abstracción

ofrece infinitas formas desde su representación, así como desde las precisiones sensibles que se desprendan de esta.

En relación al reconocimiento de la muerte como lugar del miedo, espacio negado a la experiencia de la posibilidad, o mejor vacío-lleño, el arte ofrece (en este caso, el expresionismo abstracto) respuestas de lo indecible, vale decir, miles de diferentes negaciones ante la muerte, cuya expresión no se encuentra delimitada desde el concepto de lo vacío como último lugar, sino que remite a la experiencia particular de cada individuo sin que necesariamente se la tenga que nombrar. Es de esta manera que el ser humano se encuentra con miles de imágenes de lo *vacío*, cuyos colores, tamaños y formas permitirían señalar respuestas intemporales que abran y especifiquen su sentir. Desde la pluralidad que ofrece la apertura de sentido De Tena Navarro profundiza diciendo:

“La caída en el vacío, la experiencia abisal, no es en el fondo la entrada al abismo de las posibilidades, la devolución al origen, cuyo umbral sólo admite un último contenido de conciencia, que a la vez es un grado de lucidez: la conciencia de la capacidad de ficción. El nihilismo, o mejor diríamos hoy el vacío de valores firmemente asentados, es el acto de conciencia que puede conducir tanto a la muerte como a la vida, a la vida de aquel que sabe construir un mundo nuevo, implica el difícil ejercicio de mudar la piel, que será materia esencial para los nuevos universos metafóricos” (De Tena Navarro, 2008, pág. 26).

La muerte de Euclides

Es también interesante tener presente el caso del pintor Barnett Newman, pues, desde este sentido de lo indecible, se encuentra, una vez más, ante el sentido de lo sublime que se desprende de las obras del pintor, sobre todo, aquellas que buscan trabajar en torno al presente constante como lugar afectante de la imagen. En ese sentido, se presenta una contradicción, pues, si bien lo sublime se muestra como aquello que no puede ser representado, las *presencias* de Newman buscan afirmar en ellas mismas, volviéndose estas un *aquí* y *ahora*, en otras palabras, presencias de lo sublime. Jean Francois Lyotard busca precisar esta noción de lo sublime, que se diferencia de nociones anteriores. Es así que Lyotard, a propósito del análisis que hace de su obra, en tanto se entiende que la concepción de lo sublime de Kant rechazaba la belleza para este concepto, considera que esta es aquello que no puede ser presentado o creado intencionalmente, ya que proviene del pesar que se habría constituido desde la incapacidad del entendimiento de lograr una representación, de aquí su invisibilidad (Lyotard, 1998).

Es, para las consideraciones de Lyotard, lo sublime como la búsqueda de creaciones que no tengan una especificidad determinada. Así, para quien enfrenta estas *presencias*, no hay lugar para que su pensamiento se vuelque ante la espera de una forma estética determinada, sino que tiene que ser la experiencia de relación con la obra de arte. En ese sentido, las *presencias* de Newman tienen el poder de generar una angustia que no se llega a consumir y que, ante su misma incapacidad de ser, se disuelve en el tiempo de la experiencia con la obra para convertirse en el devenir de placer y alivio ante la final disolución de estas. El arte, en este sentido, muestra la posibilidad de enfrentarse ante la aparente *nada*, en la que la manifestación y respuesta de esta se mostrarán como una agitación, sentir y sensación que siempre serán diferentes y particulares antes de disolverse, y luego silencio.

Un fondo texturado, enfrentado ante el contraste de dos franjas naranjas y un punto negro sobre un fondo circular gris... ¿dónde se ubica la muerte aquí? ¿De dónde se puede empezar a mirarla? Es, sin duda, el punto negro, el primer hito de atención por su forma, y por el contraste que tiene en relación a la franja derecha más gruesa. Al observar esta pieza, la mirada inmediatamente se posa ante la siguiente franja naranja en su parte más curva, para luego regresar al punto circular negro. En este recorrido, se advierten con mayor precisión, ritmos cambiantes, expuestos como manchas de tamaños y formas, que resaltan o contrastan según la intensidad de la pincelada que los ha formado y el leve degradé que los acompaña desde el fondo. Ante este primer recorrido del cuadro, se enfrenta una sensación que se trata de precisar según el título de este. Sin duda, aquí se ve un ejercicio de la distensión, entra la forma y su color, una donde se acompañan naturalezas opuestas, pero no disonantes. Esta relación no es de índole musical, pues los tiempos del espacio en los que han sido pintadas estas franjas son inmediatos a la mirada, presentes como notas que resaltan en una canción. Es a través de la descomposición de esta imagen que encontramos una de muchas lecturas posibles para construir una explicación en torno al título de la obra que se presencia. Es indispensable reconocer que el sentido afectante de estas relaciones de formas se da por la inmediata impresión de esta obra. Dicho de otra manera, será el valor de representación de la misma en tanto se pone atención en la *presencia* de un significante que se presenta como lo indecible por sí mismo. En ese sentido “El now de Newman, now a secas, es desconocido para la conciencia, que no puede constituirlo. Es más bien lo que para Lyotard lo que la desampara, la destituye, lo que aquélla no logra pensar e incluso olvida para constituirse a sí misma.” (Lyotard, 1998, pág. 96).



Figura 25. Barnett Newman, *La muerte de Euclides* (1947)

4.5 Cuidados paliativos y cuidados de la muerte

Abierto el panorama de la sociedad de masas, y un aspecto de su relación con el cuerpo y la muerte, este estudio se fijará brevemente en la atención que existe hacia el cuerpo, a través de los cuidados paliativos. Es esta relación interesante, pues, en primer lugar, esta forma de cuidado y atención cargará con las influencias en torno al rechazo del cuerpo vistas anteriormente. En ese sentido, también es relevante, pues, en este terreno de práctica y cuidado, se observan mecanismos que permiten usar como base interpretativa las consideraciones de Foucault en torno al cuerpo como espacio de poder. Es la atención

y cuidado de la vida y su regulación a través del Estado, así como el desplazamiento de los enfermos (inclusive los terminales) a los hospitales, lo que invoca a analizar la presencia de rechazo hacia la muerte contenida en esta práctica. Si bien estas formas remitirán a procesos puramente investigativos, la clave de esta relación se expresa en la pérdida del manejo de la propia individualidad y desplazamiento del manejo de la muerte personal en el moribundo. Ahora, antes de morir, se pierde la individualidad como herramienta que busca asegurar el control contra la muerte. ¿Acaso no se estaría emulando por quienes no estuviesen en esta condición el suceso que se teme?

Yolanda M. Guerra García no precisa esta expresión del control, regulada a través de la normativa del Derecho, y destaca que los procesos de la vida del individuo se encuentran regulados por este, y es el rol y tratamiento del médico, así como su posición ética, los que deben estar entrelazados con las decisiones que se tomen sobre el paciente:

“Todo está regulado por el derecho, a través de normas. Ello y otros aspectos como la tecnología y el desarrollo, han creado un desplazamiento de valores fundamentales en la vida y en la sociedad. La relación médico paciente ha desplazado también su centro de gravedad, hacia la institución económica del Estado llamada medicina y el tratamiento de la enfermedad y la muerte como hechos carentes de emoción y de sentimiento” (Guerra García, 2012, pág. 79).

A partir del sentido de familia que Philip Ariés sigue en su historia de la muerte, se ve cómo, a través de los testamentos, se perdió el carácter moral con el que eran articulados, y pasaron como un registro de preparación ante la muerte, a una forma de desconfianza de los individuos hacia sus propias familias. Esta manera responderá a una expresión social que se mostraba como soberana en torno a la pertenencia individual sobre el morir. “Antes la familia permanecía distanciada de las graves decisiones que había que adoptar ante la muerte” (Ariés, 2012, pág. 207). Es a partir de esta nueva relación contemporánea con la muerte que, para Ariés, esta confianza se aliena (pág. 208).

La centralidad simbólica y el avance que continuará teniendo la práctica médica han constituido una pauta del sostén del moribundo a través de sus propios sistemas, que, a través del avance tecnológico, han tratado de sostener el plazo de la vida para encontrar soluciones. Esta búsqueda, vista más bien como una lucha, mostrará un cuidado que muchas veces podría interpretarse como una batalla de la *vida por la vida*, ante consideraciones que muchas veces remitirán a las angustias, temores y preocupaciones de los familiares del moribundo sobre, finalmente, la experiencia de muerte que ellos vivirán en el *otro*. En este contexto, se aprecia cómo, desde los familiares, existe una capacidad

de respuesta ante el *llamado* de la muerte en el ser querido. Esta respuesta al *llamado* no solo responderá a la amenaza del suceso, sino que también se mostrará como expresión de una consciencia hacia el vivir que reconocería la lógica de prolongación y cuidado que la medicina tendría, pues, de esta manera, se estaría ganando tiempo para salvar a la persona o, en todo caso, para enfrentar la muerte del *otro* en nosotros.

Es ante el contexto de la sociedad de masas que la relación del moribundo con la ciudad tendrá una carga muy diferente a la que el campesino tendrá con la muerte. Ariés señala una de las herencias de esta relación que encuentra en las consideraciones que Rosseau tiene en torno a la ciudad y el campo, el considera que:

“Gracias al mito Rousseauista de la sociedad corrompida opuesta al campo próximo a la naturaleza, el hombre de las luces expresa a su manera un hecho realmente observable: la diferencia sorprendente entre una tradición de familiaridad con la muerte, conservada en el campo y entre las gentes pobres, y por otro lado, una actitud nueva, más frecuentemente en la ciudad y entre hombres ricos he instruidos, que tiende por el contrario a incrementar la significación de las virtualidades de la muerte” (Ariés, 1987, pág. 342).

Este rol de cuidado que ejerce la familia o los médicos (en el caso de una persona que se encuentre sola) que se priva y conspira para “privarlos de información y libertad. El enfermo se vuelve entonces una criatura, como un niño o un débil mental, del cual se hacen cargo y a quien separan del mundo” (Ariés, 2012, pág. 208). De esta manera, se impondrán de manera sutil y paulatina decisiones que conciernan a la familia; tal será el acuerdo tácito de esto: que el manejo oculto de la información lo tendrá primero el médico con la familia y luego con el moribundo una vez calculada las decisiones entre las partes anteriores. Así, se verá una *alienación* sobre el poder del moribundo para dirigir su vida en torno a su propia relación con la muerte.

Estas formas sociales en torno a la *pérdida de derechos* del moribundo frente a sí mismo se presentan como una expresión interesante de esta valoración económica del cuerpo. Los derechos que tendrá la familia sobre este no solamente dependen del vínculo sanguíneo que estos tengan con él, pues este vínculo muchas veces se muestra como argumento de mayor peso ante relaciones puramente afectivas que no se sostienen a través de una formulación social. En ese sentido, la familia también tiene un rol de representación que trasciende a la significancia del vínculo sanguíneo, pues este se ve como la excusa social e institucional que permite su participación y autoridad. Asimismo, de este vínculo, se desprende un segundo sentido que también está operando y que

convoca este paso de autoridad que maneja el médico, pero que la familia controla parcialmente. Será la familia como representación de un último *corpus* social hacia el enfermo, una que aparentemente remitirá a sus referentes como a los criterios de límite que se deban imponer sobre este. La segunda valoración de representación que da la confianza al médico de delegar el control del morir del enfermo a su familia, delegando, como observa Aries un rol simbólico fundamental.

“Sin duda, la presión del sentimiento familiar no hubiera bastado para escamotear rápido y también la muerte, sin los progresos de la medicina. No tanto a causa de conquistas reales, sino porque se ha remplazado, en la conciencia del hombre aquejado, la muerte por la enfermedad” (Ariés, 2012, pág. 208).

La expresión de estas formas induce a pensar en las soluciones reflexivas que la medicina ha buscado para tratar de suavizar el proceso de muerte. Es el papel de ser médico como rol político lo que estará desplegado sobre un individuo particular, que, en primera instancia, tendrá en sus manos, decisiones y control sobre una realidad de la vida de un individuo que él mismo no entiende, inclusive, que, desde su humanidad, quizá, tampoco sepa manejar, pues, como a los demás, le afecta. Es interesante esta relación, pues, ante este problema, las *guías* y protocolos sobre el manejo del morir se mostrarán como respuestas resolutivas desde el rol de representación que se encuentra ejerciendo, en este caso, el *ser* médico. Es desde esta relación que la representación de la familia como *corpus social* se muestra como un referente coherente desde la necesidad de poder construir una salida que lleve el buen morir del individuo que no le pertenece. En relación a las responsabilidades que se exhiban sobre el médico como las formas de manejo de la situación, Guerra García precisa esta forma desde un panorama que amplifica la mirada a este problema:

“En lo atinente a la función de la medicina, el centro de gravedad se ha desplazado de lo que un día fue una relación médico – paciente a lo que hoy en día es una relación Estado-instituciones médicas. Lo más perverso de este “avance” de paradigma, es que el Derecho, es decir la norma, está hecha por personas imperfectas, seres falibles guiados por intereses particulares que deben atender primero las cuotas políticas y las deudas adquiridas con quienes los llevaron al poder.” (2012, pág. 70).

La atención del cuerpo como *espacio para que la muerte sea* indicará una atención que, si con la descomposición del cadáver ya se mostraba un horror, ahora el miedo puede estar posado sobre el vivo. Es ante este lugar que la muerte se volverá un espacio, cuya apariencia se hará *combatible*, pues, si bien se mostrará en el cuerpo muerto, será en el territorio de la *vida*, donde la expresión de su llegada se vea en el enfermo, pero, sobre

todo, en el cuidado de su padecer. “Allí donde nosotros nos sentimos tentados a no ver más que escamoteo, ellos nos muestran la creación empírica de un estilo de muerte donde la discreción aparece como la forma moderna de la dignidad” (Ariés, 2012, pág. 208)

Sin duda, el propio carácter de la muerte, visto desde el sesgo de la conservación, genera un condicionamiento en torno a la intención de luchar con esta. En ese sentido, mientras esta permanezca en la realidad del lenguaje que la entienda como algo *normal* para la realidad de la vida, no existirá una salida para el carácter de lucha que se buscaría formular en contra de esta. Para Morín, serán las herramientas que ofrece la ciencia una posible manera de enfrentar dicho problema y atacarlo de raíz:

“En la medida en que la vejez y la muerte son, al tiempo normales, patológicas, es decir, se traducen por desórdenes y enfermedades, pueden servirse de la medicina y la ciencia, cuya función en constante progreso es la de curar los desórdenes y las enfermedades.....La vejez y la muerte como perturbaciones *abren, pues, la vía a la acción*. Acción práctica que, por el momento, sólo puede ser paliativa” (1974, pág. 338).

Esta relación paliativa se muestra como un intento por tratar de hacer más digerible el proceso del morir. Si bien las investigaciones en el caso, en muchas instancias, logran resultados positivos sobre las virtudes y nuevos límites de esta aproximación, esta se muestra conflictiva, pues se encuentra como un supuesto *a priori* entre la normativa del protocolo médico. También lo es porque, como se ha mencionado antes, la libertad ante la forma del morir se encuentra fragmentada.

Es importante destacar que el nuevo lugar de espera y cuidado ante la muerte será el hospital. Este es el nuevo terreno y lugar de la muerte. Si bien el doctor trabajaría según necesidades particulares de cada paciente, es el retraso que tendría sobre la advertencia anunciada por la enfermedad final lo que se mostraría como otra expresión de este ocultamiento. Ariés (2012) señala que, en estos casos, inclusive se trata de no informarle directamente. El hecho de poder sacar a la muerte de su silencio incómodo, implica romper el sistema de la cotidianidad. Es que la expresión de lo cotidiano como sostén de la vida, terminará de ocultar, por parte de los doctores, la realidad que le tocaría vivir a los individuos. No es que este proceso se tenga que dar necesariamente sobre todos, pero pienso que las razones que sostienen esta forma se encuentran preocupadas en razones que privilegian en última instancia lo social visto desde un sesgo muy específico que para Ariés muestra la transformación de sentido sobre el ocultamiento de la muerte en el moribundo así:

“El moribundo ya no sentía llegar la muerte: no era ya el primero en descifrar las señales y en adelante le eran ocultadas; médicos y enfermeras, los únicos que sabían, no se lo advertían, salvo en casos excepcionales sujetos a discusión. El moribundo se había convertido en el que no debe saber. Pero aunque supiera que se va a morir, ni él ni a veces los médicos saben cuándo, ni cuánto tiempo; el momento puede haber casi llegado – coma tras un accidente automovilístico: *mors subitánea e improvisa*- o previsto para dentro de varios días o varias semanas” (Ariés, 2012, pág. 256).

Como una forma de extensión a este cuidado, se observa que se muestran formas de atención sobre el cadáver del moribundo. En ese sentido, la búsqueda por conservar y presentar el cadáver para que se muestre como última imagen de vida se ve en los ritos funerarios. En este ejercicio, se impuesta como un intento por restituir la apariencia en vida, o, mejor dicho, se busca recuperar la apariencia de la *vida misma*. Ariés (2012) considera que la sociedad norteamericana es un ejemplo donde se observa esta práctica. Aquí se ve que la relación con el difunto se da en un espacio que busca sostener un sentido de supuesta neutralidad expresada en lo que sería un cotidiano simbólico. Estos espacios, aparentemente *neutros*, son los llamados *funeral homes*, espacios que buscan dar lugar a una representación ficcional del cotidiano, pues, a manera de casa, irán cambiando según las condiciones específicas del estado en el que se encuentren. Se ve así un intento de alejar al muerto y familiares del universo y carga simbólica que la casa de este tendría. Sin mencionar, de manera inversa, que la presencia del muerto en su propia casa podría cargar negativamente a la misma.

Dead Dad

En relación a este contexto, parece interesante aproximarse brevemente a un análisis de la obra del artista australiano Ron Mueck. Su plástica se encuentra en la construcción de personajes hiperrealistas, en los que, en algunos casos, varían las dimensiones de los mismos para romper el lugar de la mirada, pues muchas veces presenta aparentes personajes o situaciones del *cotidiano de la vida*, y es en la redimensión que busca abrir una primera puerta de relación con sus piezas desde otra perspectiva sensible. Interesante es su origen, pues el diferente manejo de técnicas que emplea en sus esculturas proviene de una formación de escuela técnica, enfocada en la especialización y realización de personajes para efectos especiales de la industria cinematográfica.

En ese sentido y de manera metafórica, son los instrumentos que le ofrece una academia técnica enfocada al entretenimiento de la cultura de masas la que, además de su evidente talento, le permitirán la construcción de personajes que se expresan como materialismos

narrativos, en tanto existe una necesidad narrativa contemporánea desde la industria de construir lo que ella misma llama *la magia del cine*. La fantasía hecha realidad, en donde la literalidad y especificidad de su construcción y uso es esencial para el marco de ella *grosso modo*. Estas formulaciones aseguran una calidad de realismo del exigente público que la consume. Así, en este panorama, la formación de Mueck mostrará que esta ha sido sustentada desde la técnica mimética como elemento fundamental de su formación. Vale mencionar que Mueck se presenta como el representante de una segunda ola de artista hiperrealistas. Algunos de los principales exponentes iniciales de este movimiento de los años sesenta son John de Andrea o Georg Segal; se ve la metáfora de la descripción como una forma de hablar de individuos suscritos y congelados en su cotidiano, siempre desde un lugar reflexivo o crítico en relación al contexto social de las sociedades de consumo. No es simplemente una formalidad técnica que el acrílico se presente como herramienta para hacer el tratamiento de la piel de los personajes, pues contendrá una carga poética que ayudará a subrayar el origen y contexto de este material, que será uno de los materiales claves que sitúan a estas piezas en general. Es el manejo de la redimensión de Mueck lo que lo convierte en un artista que continúa trabajando con la herencia poética del hiperrealismo.

Tendido en medio de un gran salón, yace ante el que observa una escultura que los críticos de la obra de Mueck han señalado como “una copia exacta del cuerpo muerto de su padre”. Esta coherencia de realismo con el que ha sido manufacturada la pieza vincula al espectador a ella; atrae desde el morbo y fascinación que se activa ante la presencia de la construcción fidedigna de un cuerpo muerto. Esta relación no se mostrará placentera ante la lectura del título de la obra. *Dead Dad* confronta, ante la identidad particular, ante una aparente muerte específica, pues ya no se trata de un cuerpo cuya representación pretende vincularnos a una noción de la muerte en el sentido más amplio y abstracto. Aquí la muerte golpea porque tiene una identidad específica, tanto por ser representada desde el cuerpo, como también, porque este cuerpo remite al padre del artista.

Este golpe desde la relación con la representación escultórica se muestra ante la ausencia de límites concretos que competen especificidades privadas, familiares e individuales. No es que podamos ver estas relaciones de identidad específica. Se sabe que la cara del padre de Mueck es un referente esencial de la propia identidad de este a estas relaciones invisibles que son invocadoras de la angustia que evoca esta pieza al relacionarnos con ella. Aquí, el muerto se muestra como un *exceso de realidad*. El cuerpo muerto que

ocultamos en nuestras sociedades se muestra desnudo y señalado por la luz de la sala que lo acoge: un exceso por ver la intimidad que no aparece abiertamente y que es profundamente minuciosa en su descripción física. Pelos, uñas, poros, pestañas, por mencionar algunos de los detalles minúsculos que ofrece la obra, tratan de inducir a un paradigma de la ilusión, que se presenta a manera de canon referencial hacia un arte que aparentemente amenaza con su presencia *real*.

Este cuerpo ha sido reducido. Abarcado por nuestra mirada, y fragilizado, pues, a su vez, mantiene la distancia invisible con el resto del cuarto donde se encuentra sosteniendo esa invisibilidad. La consciencia de la realidad presentada en el cuerpo del padre de Mueck transforma su metáfora, la aglutina, pues este, a la vez de ser padre, es también la construcción de su hijo. Aquí se estaría redimensionando estas relaciones, apretando la invisibilidad del imaginario de su obra, pues se contrapone con los hombres, señoras y niños sobredimensionados que modela. Sin embargo, es esa pequeñez la que quizá nos hace más conscientes de ella.

A través de la redimensión, Mueck destituye la realidad observable de nuestra costumbre para producir esta atención al cuerpo, que, finalmente, cuestiona la aproximación al mismo. La contradicción entre la apariencia del hiperrealismo contra el no-realismo del tamaño del padre induce a aproximarnos a él, a querer tocarlo. Ante esta poética de la realidad contradicha, lo táctil acerca desde un nuevo lugar de lo perceptivo y sensorial: aquel brillo del cuerpo que ha perdido su frontera, entre el brillo de la piel o el de la silicona, aquel que se ve como muerto, pero se sabe que es una construcción que se mantendrá estática.

Anne Cranny Francis analiza esta misma obra y se aproxima aún más a esta relación con lo táctil. Ella mantiene una lectura interesante de esta nueva relación con el cuerpo muerto en contraposición a la afirmación Cartesiana, *pienso luego existo*, pues entiende que la influencia de esta reflexión se expresa en nuestras sociedades por primar el pensamiento y, al mismo tiempo, desvincularlo del cuerpo. Este planteamiento será esencialmente para ella el *yo soy* y el *yo pienso*, que proviene de la famosa frase *pienso luego existo*, que, como se ha analizado en la obra de Mueck, podría haber una lectura en torno a este cambio de relaciones, entre el observar y tocar:

“Mueck’s work directly challenges this Cartesian understanding of embodiment and being by demonstrating the intimate connection between touch and (therefore) the body with understanding and knowledge. As Greeves records, in order to understand the work the viewer involuntarily reaches for it – an action all the more palpable for

being performed in an art museum context in which touching (unless invited) is forbidden. The censored (usually) reaching-out-to-touch encourages in viewers an awareness of both the context of the work and its demands and expectations (social, cultural) and of their own bodily response – the immediacy of the sensory engagement that is then subjected to social and cultural control.” (Cranny, 2013, pág. 9).⁸



⁸ Traducción al español: “El trabajo de Mueck cuestiona directamente ese entendimiento Cartesiano de encarnación y ser, demostrando la conexión íntima que existe entre el tacto y (por lo tanto) el cuerpo con la comprensión y el conocimiento. Como registra Greeves, para poder entender el trabajo el observador se acerca involuntariamente a tocarlo –una acción todavía más palpable por realizarse en un museo de arte, contexto en el que tocar (a menos que sea explicitado) está prohibido. El acto de tocar (usualmente) censurado fomenta en el espectador una consciencia tanto del contexto de la pieza, sus demandas y expectativas (sociales, culturales) como de su propia respuesta corporal- la inmediatez de la conexión sensorial que está subyugada al control social y cultural.”



Figura 26. "Dead Dad", Ron Mueck, Royal Academy of London (1996)



Figura 27. "Dead Dad", Ron Mueck, Royal Academy of London (1996)



5 Conclusiones

Se han estudiado diversos procesos de la historia, y ha sido indispensable la relectura que se ha hecho de las obras de arte expuestas, desde el punto de vista que concierne las preocupaciones de esta tesis. Estas especificidades reveladas, han permitido hilar, las diferentes concepciones y futuros caminos que luego nos han permitido advertir, qué líneas de pensamiento se han enmarcado sobre estas y qué han desarrollado a través del marco que se ha delimitado en esta investigación. La relación observada entre la estética y los diversos temas tocados en esta investigación, se asientan sobre la validez de que el producto de arte, es un derivado de las condiciones particulares por las que fue formulado. Son estas derivaciones, los reflejos del cambio de pensamiento que le suceden a la estética como rupturas de una forma estática en la manera de aproximarse a ella, y han servido para intentar construir una línea sobre la relación del cuerpo como referente de la muerte en la representación.

La relación existente entre la muerte y el hombre desde su umbral bio-antropológico, solidifica la base por la cual, el hombre crea sentido ante el suceso que lo afecta y del que no aún puede ofrecer una respuesta final. En ese sentido, se ha visto como una constante, una atención y necesidad material, de hacer alusión al concepto de la muerte en la representación, a través del cuerpo como referente. La fijación por el cuerpo, compromete un sentido de temporalidad que es elegido sobre el mismo. Tal relación temporal, es referente de movimientos estéticos anteriores sobre el uso de este referente, pero también, constituye un sentido estático del tiempo en él.

Desde las herencias observadas en el arte, se ha visto, un sentido de la muerte que afecta a la idea del sujeto desde la relación colectiva con él mismo, pues la influencia de la iglesia desde su centralidad cultural, se ha enfocado muy fervientemente en tener control del sentido para asegurar un sistema de pensamiento que asegure su poder desde un aparato simbólico he ideológico. En relación a esto, el rol del individuo como un actor fundamental aparece en excepciones extraordinarias, como en el rol del gobernante o el del santo, ambas figuras estrechamente subscritas a la idealidad del pensamiento heteronómico que se ejerció en la edad media hasta el renacimiento, con mayor influencia en relación al sentido de la muerte, aunque seguirá operando y siendo un factor fundamental que influenciará futuras concepciones.

No es mera casualidad que se haya construido una valoración material sobre los restos de los mismos, como ejemplo de un sistema que busca validar su estructura con prescripciones materiales. También aquí se confirma directamente la relación entre una valoración del cuerpo como bien de libertad o de amenaza, sea en el caso de los relicarios de santos o en los cuerpos decapitados de los enemigos del reino, confirmando la lectura de Foucault en torno al cercenamiento de la muerte. Si bien nuestra relación cultural con la individualidad ha ido variando, una cosa queda clara. La fuerza que compromete al sentido del significado, ha exigido para los sujetos, una transformación del contenido final. Este contenido manifiesta una aproximación del sentir de manera colectiva e individual de un tiempo determinado. Los filtros existentes sobre estos tiempos, tales como son, las condiciones políticas, sociales, dogmas, etc. Han sido fundantes para influir de manera directa, aunque estos no son capaces de colmar la capacidad receptora de sentido que el arte evoca, de aquí la pluralidad que nos permite desenvolver nuevos sentidos, al hacer y apostar en esta investigación, una relectura histórica utilizándolos como un complemento central. De aquí también el valor de que sirvan de eje para abrir campo sobre un tema no muy estudiado desde el arte.

Los diversos cambios de pensamiento que ha representado y por los que ha pasado el arte, han sido fundamentales para situar, cada vez más al valor discursivo y de contenido sobre el aporte del artista. Si bien las propias limitaciones que este mismo plantea en su obra mantienen el firme hecho de que han sido realizadas por una individualidad singular (ya sea en su capacidad artesanal y por su condición de artista) el valor sobre el sentido del individuo, desde el hecho de ser artista, nos ha ido permitiendo aproximarnos al tema de la muerte desde una óptica que, cada vez más ha sido únicamente suscrita desde una concepción referente a una cultura colectiva y más presente se ha hecho este sentir individual, que ahora funge como la traducción emocional de un momento de la subjetividad en la historia.

Los mecanismos por los cuales se ha ejercido el bio poder como una normativa que se desplaza y ejerce positivamente sobre la vida, atentan directamente con la posibilidad de este sentir individual. Esto indudablemente, compromete al arte hoy. En ese sentido, el ocultamiento que la muerte manifiesta en la práctica médica, desde sus inicios hasta hoy, constituye un elemento fundamental por donde se concibe la necesidad de combatir la amenaza que esta representa sobre el cuerpo, pero también sobre nuestra capacidad de

enfrentarla desde el pensar. Así brota una manera de tocar el tema en contraposición al uso de arte alineado con la oficialidad.

La relación del arte con la oficialidad de un poder vinculado a las formas de pensamiento estudiadas muestra una influencia que trasciende la intención de sentido de cada una de estas. Esto se debe a que el interés del poder, en relación a la muerte, ha mostrado una constante que hace referencia a sí mismo y que, el tema de la muerte como problema pensable, atenta directamente contra este mecanismo. En ese sentido, se ve un intento por lograr un dominio de sentido sobre la muerte misma, o en su defecto, sobre nuestra percepción sobre ella. Sobre nuestra capacidad de arrinconarla lo más posible. Es por eso que encuentro pertinente la relación de la muerte con el arte, pues ambos juntos, se liberan de imaginarios simbólicos preestablecidos y cuestionan contracorriente la oficialidad del poder de turno que constantemente buscará fijarse para sustentar su legitimidad. Esta relación entre arte y muerte deberá partir del reconocimiento de la subjetividad que opera en estas dos fuerzas.

El arte ahora es subjetivo y es una herramienta importante para obtener respuestas sobre la muerte pues esta apela al no saber. Esto significa que estas respuestas intemporales servirán como expresiones más profundas de los síntomas del propio proceso de cómo se valla concibiendo a la muerte en nuestros días. Insisto, es una realidad pensable que tiende a alejarnos de ella y es justamente por eso que es pertinente comprometerla como un medidor sintomático. La muerte en su condición más esencial ha sido concebida en esta tesis desde el concepto de lo vacío y con esto, se admitiría el grado de profundo desconocimiento que tenemos sobre ella, pues entenderíamos que el ser sobre ese vacío que no lo tiene, estaría siendo cargado por algo, fijado en algo.

Como hemos observado, las nociones y construcciones sobre la idea de la muerte responden a concepciones en donde esta se presenta como un concepto aparte de la vida, pero es constituido desde esa realidad. Es en ese sentido que el vacío se presenta como una respuesta coherente para la reflexión que se ha llevado en esta tesis pues, lo pensable desde la realidad de la muerte se mostraría desde una realidad inconcebible que apela al no saber.

Partiendo de ese sentido, se traza un vínculo con el arte, pues su constante particularidad, ha sido su redefinición constante, siempre desde el formato de la oposición a su concepción anterior. No necesariamente porque el origen de este sea únicamente reaccionario, sino

por necesidad a un contexto que constantemente, tiene y ha tenido, la necesidad de fijarse desde el formato de dar respuestas o construir nuevos espacios. Por tanto, se ha esforzado en ocupar un lugar que ha terminado por comprender a su concepto como uno abierto, sujeto a las condiciones de la posibilidad o inclusive, sujeto también a la admisión de la negación de posibilidades. En ese sentido podríamos decir que, así como la acción artística, o el objeto de arte, estos medios reconocen la ficción de su construcción.



6 Referencias

- Álvarez, T. (1999). Aproximaciones al trabajo de la muerte. *Atreia*, 12(2), 61-69.
- Ahrén, N, & Sappol. (2008). Bone play. *Cabinet*, 8(28), 23-42.
- Carbó, A. d. (1998). *El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte*.
- Ariés, P. (1987). *El hombre ante la muerte*. Ciudad: Taurus.
- Ariés, P. (2012). *Morir en Occidente* (4° ed.). (A. Hidalgo, Ed.) Ciudad: Adriana Hidalgo Ediciones.
- Barrero Hermosa, M. (2002). Giacometti-Sartre: transformaciones absolutas. En M. Barrero Hermosa, *Anales de la historia del arte* (págs. 227-238). Ciudad: Editorial.
- Baumman, Z. (1992). *Mortality and immortality and Other life strategies*. Cambridge: Polity Press.
- Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de lo sublime y de lo bello*. (G. Balaguer, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Buvelot, Q., & Ekkart, R. (2007). *Dutch portraits. The age of Rembrandt and Frans Hals*. (Q. Buvelot, Ed.) Londres: Royal Picture Mauritshuis The Hague.
- Calle, J., & Restrepo, D. (2001). *El médico frente a la muerte*. Antioquía: Universidad de Antioquía.
- Canetti. (2000). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores S.A.
- Colón, L. (2004). Espacios para los muertos y ritos para la memoria. En *Las ciudades y los muertos. Cementerios de América Latina*. Bogotá.
- Constante, A., & Flores, L. (2009). *Miradas sobre la muerte*. México: Itaca.
- Cranny, A. (2013). Sculpture as deconstruction: the aesthetic practice of Ron Mueck. *Visual Communication*, 12(3), 3-25. doi:10.1177/1470357212462672
- Crepaldi, G. (2013). Del diario de Edvard Munch. En G. Crepaldi, *El siglo XIX en los siglos de arte*. Barcelona: Electa.
- De Rotterdam, E. (1529). *El Enquidrión o manual del caballero cristiano*. (G. Coci, Ed.) Zaragoza.
- De Tena Navarro, M. L. (2008). *La presencia de lo ausente. El concepto del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*. Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, Salamanca.
- Delumeau, J. (2002). *El miedo en Occidente*. Ciudad: Taurus.

- Durán, F., Fernández, C., & Sánchez, J. (2005). Asilos de muerte. *Semata, Ciencias sociais e humanidades*, 17(nº), 435-472.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Ciudad: Lumen.
- Elias, N. (2009). *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1983). *Historia de la sexualidad*. Ciudad: Siglo XXI Editores.
- García Ballester, J. (2006). *El médico de familia en la historia*. Ciudad: Editorial.
- García Guatas, M. (2009). *Símbolos en ensoñaciones en el cambio de un siglo*. Ciudad: Editorial.
- Guerra García, Y. M. (2012). Medicina y Derecho. El control de la vida y la muerte del individuo desde la norma. *Prolegómenos. Derechos y valores*, 67-77.
- Haindl, A. L. (2009). La danza de la muerte. *Orbis Terrarum*, 1(1), 106-205.
- Hernández, M. S. (2005). La sensación de vacío sartreana vista desde las obras de Camus y Sábato. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*(0), 21-26.
- Jiménez Aboitiz, R. (1999). *¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte*. Universidad de Valladolid. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Jung, C. G. (2007). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Ciudad: Paidós.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión* (5ª ed. ed.). Ciudad: Siglo XXI Editores.
- Kristeva, J. (1988). *Teoría de la Abyección*.
- Lemlij, M. (1996). *Al final del camino*. (M. Lemlij, & L. Millones, Edits.) Lima: Sidea.
- Lenaers, R. (2005). *Un nuevo cristianismo es posible*.
- Lyotard, J. F. (1998). Lo sublime y la vanguardia. En J. F. Lyotard, *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Maillard García, M. L. (2008). *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. (A. Constante, & L. F. (coord.), Edits.) Ciudad.
- Martínez Gil, F. (1993). Actitudes entre la muerte e historia social en la España moderna. *Historia Social*, Vol(16), 19-31. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40340332>
- Martínez Gil, F. (1996). *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Ciudad: Dip. Provincia de Toledo.

- Morín, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Ciudad: Kairós.
- Peset, J. L. (2008). Clérigos y médicos ante la muerte . *Via Spiritus*(15), 23-34.
- Reale, G., & Antiseri, D. (1988). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Ciudad: Editorial.
- Reyero, C. (2005). *La belleza imperfecta*. Ciudad: Siruela.
- Rosler, R., & Young, P. (2011). Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp: el comienzo de una utopía médica. *Revista Médica de Chile, Vol*(139), 535-541.
- Rouchemont, D. d. (2010). El amor y Occidente. Ciudad: Kairos.
- Sánchez Pérez, M. (2008). Vía spiritus, arte de morir: relatos, formas e circunstancias. *La muerte por entregas, Vol*, 75-110.
- Santonia, J. L. (1998-99). La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de lucha contra la mortalidad en el antiguo régimen. *Revista de Historia Moderna*(17), 33-34.
- Sartre, J. P. (1972). *La náusea*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (2006). *El existencialismo es un humanismo*.
- Strauss, L. (1988). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thomas, L. V. (1983). *Antropología de la muerte*. Ciudad: Fondo de Cultura Económica.
- Torras Francés, M. (2012). El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente. En N. Apellido de autor del libro, *Cos i Textualitat*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vassari, G. (2008). *Vida de Piero di Cosimo* (Vol. III). Ciudad: Editorial.
- Vassari, G. (2008). *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres* (Vol. I). Ciudad: El Ateneo.
- Villanueva, D. (2008). La representación de la muerte durante el siglo XVI. En A. D. LIBRO, *Cuadernos de estudios gallegos* (págs. 235-262). Coruña: Universidad de A. Coruña.
- Weber, M. (1998). *El político y el científico*. Madrid: Alianza.
- Weber, M. (1999). *Sociología de la religión*. Ciudad: Editorial.
- Ziegler, M. M. (2010). Meditación sobre la muerte en la pintura barroca. En *Cuadernos Unimetamos* (págs. 24-29). Ciudad: Universidad Metropolitana de ...