

Variaciones sobre el arte y la muerte

DAVIDE EUGENIO DATURI*

e-mail: davide.daturi@libero.it

Recepción: 15-03-13

Aprobación 15-04-13

RESUMEN

En este artículo se busca poner en relación la actividad artística con las concepciones culturales y filosóficas de la muerte, que se han dado en el mundo occidental a partir de la antigua Grecia. Más allá de un reflexión simplemente descriptiva, hemos querido poner en claro la sutil relación que podemos definir “existencial”, que se produce entre el artista y el “sentido del límite” que el sentimiento de la muerte abre y que generando un verdadero estado de excepción en la vida de aquel, fundamenta y permite su creatividad.

Palabras clave: arte, muerte, literatura italiana.

ABSTRACT

The aim of this article is to relate artistic activity with cultural and philosophical conceptions of death, which have been introduced in the Western world from ancient Greece. Beyond a merely descriptive reflection, we wanted to clarify the subtle relationship that we can define "existential", which occurs between the artist and the "sense of limits" that the feeling of death opens and generating a real state of emergency in the life of that, bases and allows his creativity.

Keywords: art, death, Italian literature.

* Davide E. Daturi (de origen italiano) es Dr. en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde imparte las asignaturas de Estética General y Teoría del Arte. Autor de varios artículos y capítulos para libro en publicaciones nacionales y extranjeras, sus áreas de estudio son la estética fenomenológica y la obra de M. Merleau-Ponty.

En este espacio literario y filosófico me gustaría proponer al siempre listo y amable lector algunas variaciones sobre dos conceptos que, como veremos en seguida, pueden dar vida a un discurso común: la muerte y el arte.

Empezamos con el primer concepto. Hablar de la muerte, como una experiencia vivida personalmente, parece imposible, a menos que nos pongamos a analizar los testimonios de quien ha vivido una experiencia de pre-muerte y que haya podido “regresar” para contarla. Por otro lado, dentro de un discurso que busque conocer la muerte de forma racional, este concepto nos envía siempre a un no-lugar, un u-topos, a un territorio sumamente silencioso, en donde cualquier discurso oral o escrito se retrae, las lenguas descansan, las plumas se entregan a un estado cristalino de espera.

Lo que, en cambio, es siempre cierto, es que la muerte es siempre del otro. La muerte la percibimos en el otro, en su encaminarse hacia ella, en su cuerpo inerte que habla de un destino común a todos los organismos vivientes.

La naturaleza especial de este concepto la acerca a la idea de “ejemplo gramatical”. Me explico mejor. Así como nos dice Giorgio Agamben en su *Homo sacer*, el ejemplo siempre se incluye en un discurso excluyendo su contenido, desarraigándolo de aquel contexto real en donde no sería propiamente un “ejemplo”.

Si prenda el caso dell'esempio grammaticale (Milner: 176); il paradosso è qui che un enunciato singolare, che non si distingue in nulla dagli altri casi dello stesso genere, è isolato da essi proprio in quanto appartiene al loro numero. Se, per fornire l'esempio di un performativo, si pronuncia il sintagma: «ti amo», da una parte esso non può esser inteso come in un contesto normale, ma, dall'altra, per poter fungere da esempio deve essere trattato come un enunciato reale (Agamben, 2005: 26)¹.

¹ “Tomamos el caso específico del ejemplo gramatical (Milner: 176); la paradoja aquí es que un enunciado particular, que no se distingue para nada de los otros casos del mismo género, está aislado de ellos justamente porque pertenece a su cantidad. Si, para hacer referencia a un performativo, pronunciamos el sintagma «Te amo», por un lado este no puede ser entendido a la misma manera en la cual se entiende en un contexto normal, pero, por el otro, para servir como ejemplo debe ser considerado como un enunciado real”.

Algo similar se podría decir de la muerte. Para hablar de ella debemos siempre descontextualizarla de su más íntima naturaleza, es decir su ser fundamentalmente una experiencia privada, particular, personal, para incluirla en un discurso racional. La muerte nunca se vive en vida sino se ejemplifica, se representa. Sin embargo, de esta forma, ya no es la muerte misma.

Más allá de esta limitación expresiva y finalmente cognitiva, un discurso sobre la muerte se podrá proporcionar sólo dentro de una investigación histórico-descriptiva, cuya finalidad será enumerar aquellas representaciones simbólicas que el mundo occidental, en sus diferentes culturas, ha producido en relación a este concepto. De esta forma, la muerte se vuelve un saber, un conocimiento compartido, intersubjetivo, y sale de su dimensión privada, subjetiva.

Así que, la muerte, como tema, imagen, representación, ha sido a menudo objeto de interés del hombre de varias épocas de la humanidad.

La mitología antigua, por ejemplo, ya antes de los griegos, nos ofrece una transfiguración simbólica de la muerte, en donde el “más allá” se encontraba, como es sabido, en directa continuación con la vida terrenal y la muerte normalmente se consideraba un pasaje entre la dimensión de la vida y otra cualitativamente inferior, en donde los hombres vivían prácticamente como fantasmas, literalmente la sombra de aquel hombre y mujer que eran en vida.

Lo mismo sucede en la mitología griega. Sin embargo, aquí las figuras de las Moiras o las más conocidas Parcas latinas, representan una importante novedad. La tarea de estas últimas era operar en perfecta armonía con el destino de cada hombre. De esta manera, respecto a las primeras representaciones de la muerte empieza a introducirse un elemento causal que está conectado con el sentido mismo de la vida.

Si en el mundo judío, la muerte era decisión directa de Dios, como se entiende en el mito de Abraham, en el mundo griego-latino, la muerte estaba dictada por Ananké, la ineluctable necesidad que gobierna la naturaleza.

Una importante confirmación la encontramos en las famosas tragedias que los griegos nos dejaron. En Sófocles y Eurípides, sobre todo, se encuentra la descripción de la muerte como gesto violento,

que en su fuerza expresiva produce la tensión entre realidad humana y el destino, lucha que caracteriza la esencia misma de lo trágico.

En el caso de *Áyax*, obra de Sófocles, la muerte llega a introducirse en la tragedia mediante el gesto heroico y honorable del protagonista, el cual decide de suicidarse para recuperar el honor perdido. A pesar del hecho que el acto de *Áyax* pueda parecer expresión de su libre albedrío, la decisión de este personaje de quitarse la vida está determinada por su *ethos*. Por esta razón no es posible hablar propiamente de libre albedrío en los acontecimientos de las tragedias griegas, sino de una ineluctable necesidad.

Diferente nos parece en cambio lo que se perfila en la épica homérica, sobre todo si consideramos la figura de Odiseo-Ulises, el cual más que reflejar un *ethos*, parece ser determinado por algo diferente, que podemos definir como “la fuerza de su daimon”, concepto que a nuestro ver representa la primera introducción de la individualidad y de la conciencia auto-reflexiva en la historia. Parece casual, y tal vez lo es, el hecho que la acción reprochable de *Áyax*, en la tragedia de Sófocles, por la cual luego llegará a suicidarse, nazca precisamente por la decisión de Agamenón de entregar los bienes de Aquiles a Odiseo, en lugar de dárselas al primero. En Sófocles, parecen contraponerse, justamente, dos paradigmas de hombre, el hombre social, religioso, tal vez “fanático”, representado por *Áyax* y el hombre racional, primero verdadero emblema del logos griego: Odiseo.

Entre *Áyax* y Odiseo, podemos pensar que se encuentre una figura más mediana: Sócrates. El filósofo ateniense el cual, como es sabido, vive justamente en el último periodo de oro de la tragedia griega, nos introduce una fusión entre los dos héroes antiguos, suicidándose como el primero pero no por honor, por lo “que pensarán los demás de mí”, por así decirlo, sino por seguir a su *daimon*, un destino que está arraigado en su interioridad. De esta manera, Sócrates se libera su destino de Ananké, en este caso dándose la muerte para reafirmar su libertad de elección.

Con Sócrates y su tan famoso suicidio se introduce en la cultura occidental una imagen de la relación entre hombre y muerte que mucho influirá sobre el mundo occidental.

Entre las escuelas que considerarán de grandísima importancia el pensamiento socrático y, sobre todo, su último gesto, están por un

lado la epicúrea y por el otro la estoica, que dieron vida a dos lecturas diferentes de la muerte, aunque llegaran a ser conectadas en la edad media. De hecho, en este caso es correcto hacer una primera distinción entre el discurso poético-mitológico sobre la muerte y el discurso racional, que propiamente busca una lectura reflexiva en la forma que hemos descrito al inicio, similar al ejemplo gramatical, así como dice Agamben, tema que vamos a profundizar más adelante.

En la tradición latina, se encuentra por un lado la figura de Lucrecio, el cual es en *De rerum natura* nos ofrece la idea, que recaba de Epicuro, que nuestro miedo por la muerte finalmente no es justificado y que el verdadero mal en la vida del hombre nace de la religión. En este autor, la distinción entre *ethos* y *daimon*, se re-presenta en la contraposición entre *religio* y *ratio*. El verdadero límite de una vida feliz está en las creencias religiosas, mientras el camino del hombre sabio va justamente en la dirección de la razón, es decir, en la investigación libre y autónoma.

A un lado de Lucrecio encontramos otros dos filósofos, famosos para contraponerse al epicureísmo e introducir en Roma una fuerte corriente estoica, es decir Cicerón y Séneca. Este último es famoso, como sabemos, porque, así como Sócrates, decidió suicidarse para expresar su libertad, su *daimon*, en contraposición al sistema político en el cual no se reconocía.

Si regresamos al tema de la muerte, nos damos cuenta que ambas escuelas, la epicúrea y la estoica, retoman algunos puntos notables de la tradición socrática. Sin embargo, mientras el epicureísmo ve la muerte como una necesidad ineluctable, razón por la cual hay que buscar la felicidad en esta vida en un sano equilibrio de los sentidos, huyendo de todo lo que pueda generar dolor y frustración, y además con un sentido particularmente antimetafísico, el estoicismo, ve la vida individual como un pequeño reflejo en el océano de la naturaleza, el alma individual como expresión individual del *anima mundi*, hecho por el cual no hay que temerle a la muerte, sino vivir con una fuerte convicción que en nuestro destino individual se proyecta un sentido trascendente y que lo mejor que podemos hacer es buscar seguir viviendo después de ella en el recuerdo de los demás, gracias a la gloria producida por nuestras acciones y obras.

De esta forma, podemos decir que afuera de la tradición católica que en aquellos años introdujo la concepción de la muerte y de la vida que todos conocemos bien, la visión pagana de la muerte se declina en las dos trayectorias descritas, que del mundo latino llegarán al renacimiento pasando por la edad media.

Entre las dos visiones descritas, la escuela estoica parece estar más en una cierta continuidad con la tradición antigua según la cual la vida y la muerte se reflejan la una en la otra, siendo las dos expresiones de la misma realidad. Sin embargo, en los estoicos, existe también un elemento trágico, determinado por la brevedad de la vida a la cual se contrapone la sabiduría del filósofo, el cual en un cierto sentido se sobrepone al ineluctable destino humano, logrando un lugar en la inmortalidad mediante el reconocimiento de su obra en el tiempo. Por otro lado, el materialismo epicúreo, en cambio, anula cualquiera trascendencia, y considera la vida de una manera sumamente pesimista.

Esta breve introducción, a grandes rasgos, de la visión antigua de la muerte, nos dice que a pesar de la dificultad de desarrollar una teoría sobre la muerte, el hombre en los últimos dos mil años ha dado vida a diferentes interpretaciones, entre las cuales hemos resaltado, por un lado, aquella materialista de los epicúreos, y por el otro, la fatalista y metafísica de los estoicos.

Ahora, profundizando más en las posibilidades y los límites de las dos trayectorias, me gustaría introducir otro aspecto que finalmente nos da la pauta para pensar la muerte, más allá de las limitaciones que la experiencia misma nos pone de frente.

Me gustaría dirigir la atención a una figura que encontramos en el *Decamerón* de Boccaccio. En esta obra del 1300, en uno de sus 100 cuentos, por precisión en el noveno de la sexta jornada, el autor, nos cuenta una breve historia cuyo protagonista es Guido Cavalcanti, famoso poeta de la época, grande amigo de Dante Alighieri. De hecho, si recordamos bien, el autor de la *Divina Comedia* había encontrado el papá de Guido en el Infierno, justamente con los heréticos, y se decía que también su hijo fue seguidor de la escuela epicúrea. Bueno, Boccaccio nos cuenta que mientras el poeta-filósofo, Guido Cavalcanti, de profunda naturaleza materialista, con un cierto toque de estoico, caminaba solo, en un lugar alejado de Florencia, justamente en proximidad de algunas arcas en donde los florentinos sepultaban anteriormente a

sus muertos, un día, provocando enorme ruido, se le acercaron algunos jóvenes a caballo, los cuales empezaron a burlarse de aquel y de su actitud que hoy en día diríamos de “filósofo existencialista”, es decir pesimista, alejado de la sociedad e introvertido. Bueno, Boccaccio nos cuenta también que esos jóvenes eran hijos de ricas familias locales y que pasaban el tiempo gastando dinero en comidas, fiestas, alcohol y otros placeres. Guido, entonces, en lugar de contestar a las ofensas simplemente se dirigió a los jóvenes de esta forma: “Señores, ustedes me pueden decir en su casa lo que quieren”. Lo que siguió a esta frase, nos dice Boccaccio, fue la salida de la escena de Guido, el cual con un salto “ligerísimamente”, superó un arca y desapareció.

Mientras los demás no entendieron la respuesta del poeta, el jefe del grupo, tal vez más listo, fue el único en darse cuenta que Guido había contestado a sus burlas con una burla mucho más sutil, diciéndole indirectamente que el cementerio en el cual se encontraban era prácticamente la casa de quien vive la vida sin pensar, como ellos, mientras los intelectuales y científicos, destinados por lo menos a la gloria del recuerdo de las gentes futuras, han superado la misma muerte.

Aquí me gustaría subrayar que a pesar de la visión materialista de la vida que tiene Guido, en la figura del poeta descrito en el *Decamerón*, se concentra un arquetipo del artista que finalmente se reproduce en muchas formas en el quehacer artístico de los últimos setecientos años, es decir, el artista que sufre las penas de lo efímero de la vida y canta sus injusticias y sufrimientos. Por esta razón, podemos hablar de una poética que, contra la vida, exalta la muerte como evento liberatorio y que finalmente se inscribe perfectamente en aquella representación de lo sublime, cuyo ejemplo es justamente la figura moral de Sócrates.

Sin embargo, si pensamos en la relación que el artista tiene con la vida, que sea pintor, escultor, músico o literato, podemos considerar el sentido del arte, si existe uno en particular, como algo diferente de una mera crítica a la vida. Por así decirlo, el acto artístico a menudo se dirige más bien a una reivindicación de la vida, más que a su negación pesimista.

Más recientemente, en una carta del Junio del 1907, Reiner Maria Rilke dice que:

Las obras de arte son siempre el resultado del Haber-Estado-en-Peligro, del Ser que llegó hasta el fondo de una experiencia, hasta el punto en el cual nadie puede proseguir. Más nos llevemos adelante en ella, más propia, más personal, más única se vuelve una experiencia y finalmente la obra de arte es la necesaria, irreprimible, más definitiva expresión de esta unicidad (Rilke, 2001: 26).

Dicha reivindicación de la vida, pasa necesariamente por la experiencia del límite que hace que el poeta, pero también el pintor, se hagan conscientes del extremo poder que el ser vivo lleva consigo y que el arte puede iluminar, transformándolo en un acto comunicativo. Por otro lado, en cambio, está la vida vivida de forma irreflexiva, en donde la experiencia del límite puede llegar demasiado tarde.

De cierta manera el artista transforma la experiencia del límite en un acto expresivo, retrayéndose de la vida vivida y poniéndose en una posición intermedia. La idea que sostenemos es la siguiente: la creación artística tiene como condición imprescindible la institución de un “estado de excepción”.

La paradoja del artista es el hecho que puede representar la vida sólo retrayéndose de ella, en calidad de no-vivo, y verla, así como a la misma muerte, desde un u-topos, un no lugar. Esta reflexión nos permite, entonces, acercar la producción artística al discurso sobre la muerte que hacíamos al inicio. Así como se puede hablar de la muerte sólo desde afuera, incluyéndola en nuestro discurso mediante una exclusión de la experiencia directa, real, de la misma manera el artista puede representarse la vida sólo a través de una exclusión del flujo vital que lo absorbe diariamente.

Sin embargo, se necesita una aclaración más. Si entendemos el discurso sobre la muerte como discurso racional, es decir mediado por la reflexión, parece obvio que no hay gran semejanza entre el acto creativo del artista y la visión filosófica de la muerte, dado que el primero es inmediato y se basa sobre la imaginación, mientras el segundo es mediato por el acto reflexivo. Para entenderlo así: el primero reproduce la vida mediante una representación imaginativa llena de emociones y expresiva en su naturaleza más profunda; el segundo, en cambio, habla de la muerte en forma abstracta. Este aspecto es lo que caracteriza la interpretación materialista de la vida, profesada por ato-

mistas y epicúreos, que, desde luego, llevaba a una lectura pesimista de la misma existencia humana.

Si, en cambio, consideramos la referencia a la muerte presente en el arte, profano o religioso, como el que encontramos en las mitologías antiguas, así como en la visión que tienen de la misma los estoicos y la tradición neoplatónica, en donde el hombre, como vimos, se ha representado la muerte donándole, sobre todo, un sentido trascendente, creemos que se introducen suficientes ideas para definir el territorio común entre creatividad artística y disolución de la carne.

Consideramos una intuición de gran valor estético tomada de la misma obra de Boccaccio que acabamos de citar. Quien lo haya leído recordará que el autor se imagina a diez jóvenes, siete mujeres y seis hombres, que huyen de la peste bubónica del 1338 en una villa a las afueras de Florencia y allí, un poco por no saber cómo pasar el tiempo, cada uno empieza a contar 10 cuentos, que representan el verdadero contenido de la obra. Este marco, que parece sólo una ideación narrativa, representa en cambio el emblema verdadero del quehacer artístico. Porque emblemática es la idea que para que se dé un gesto creativo, para que la imaginación hable, se tiene que entrar en un estado de excepción, más allá de la vida y de la muerte, así como hacen los jóvenes personajes. Boccaccio parece decir que el acto artístico, el gesto poético, dependa en cierta manera de un poner entre paréntesis la vida, y que esta sea la única condición para poderla transfigurar en un sentido estético.

Además, aquí el tema encuentra su auge emblemático en el hecho que la emergencia de la muerte que estaba infestando la ciudad de Florencia sea la razón por la cual el gesto creativo se dé con toda su fuerza. En Boccaccio el arte tiene sus raíces en la misma muerte, entendida como aquella experiencia del límite, así como decía Rilke, que anulando toda posibilidad de vida, transfigura el sentido de lo vivido en una intencionalidad estética. Por esta razón Guido, en la novela citada anteriormente, se burla de los jóvenes. No sólo porque ellos son muertos en vida, así como lo interpreta el jefe de la brigada, dado que todos lo somos; sino también porque alejando el recuerdo de la muerte en un cierto sentido la anticipan, haciéndose similares a esos muertos verdaderos que están sepultados en esas arcas. Diferente en cambio es el artista, el cual reproduciendo en su manera de “estar

en el mundo” un estado de excepción (de la muerte), transfigura en un sentido estético la misma vida. Tal vez, por esta razón los jóvenes descritos se parecen a piedras rodantes, incapaces de pararse un poco en la caída, para aliviar sus penas. Así se entiende como, al peso de la vida vivida en dicha manera, Boccaccio contrapone la levedad de Guido que “ligerísimo” saltó un arca desapareciendo.

Ahora, hasta este punto hemos llegado a una lectura de la producción artística entendida como “estado de excepción”, sin explicar más el sentido de esta expresión. Con esta se quiere decir que el artista, por razones estéticas, pone necesariamente “entre paréntesis” la vida. Ya no la ve desde adentro, sino que la contempla desde afuera. Sin embargo, esto no significa que se vuelva un sujeto neutro, que ya no siente ni piensa. Lo paradójico de la producción artística es el hecho de que el artista sigue siendo el mismo hombre, y al mismo tiempo no lo es. Porque si siguiera siendo completamente aquel hombre que se levanta en la mañana y que se sumerge en la vida entre problemas y felicidades, nunca podría llegar a hacer de sus experiencias un paradigma estético.

Bueno, partimos, en estas nuestras variaciones, que el buen lector nos habrá concedido, de la muerte y llegamos a su punto de tangencia con el arte. Será por su común naturaleza que los acercamos, esperando haber generado más preguntas de las respuestas que pudimos dar.

BIBLIOGRAFÍA

01. Agamben, G. (2005), *Homo sacer*, Einaudi, Torino.
02. Rilke, R.M. (2001), *Briefe über Cezanne*, versión italiana, Passigli Editori, Firenze.