UNIVERSITAT DE BARCELONA

Duelo y creación artística

Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica

Pamela Martínez Rodríguez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultat de Belles Arts

Duelo y creación artística.

Propuestas de recuperación y continuidad de la memoria autobiográfica a través de la experimentación plástica.

Programa de Doctorado:
La Realitat Assetjada: Posicionaments creatius

Tesis presentada por:
Pamela Martínez Rodríguez

Tutor: Dr. **Miquel Àngel Planas Rosselló**
Dirigida por: **Dr. Josep Maria Jori Gomila y Dr. Miquel Àngel Planas Rosselló**

Barcelona, Noviembre de 2015

©Del texto e imágenes Pamela Martínez Rodríguez , salvo indicación en contrario o con reserva expresa de derechos.

Dedicado a la memoria de mi madre

Agradecimientos

En la larga travesía que ha sido la elaboración de esta tesis doctoral, quiero expresar mis agradecimientos a la Universitat de Barcelona y a la Facultad de Bellas Artes, especialmente al programa de Doctorado "La realitat assetjada. Posicionaments creatius" y al Departamento de Escultura.

A los directores de la tesis, Doctores Josep Maria Jori y Miquel Planas por su guía, su apoyo y su amistad.

Al Doctor Javier Gacharná Muñoz, quien iluminó mi camino desde el principio cuando todo era oscuro, le agradezco profundamente su agudeza intelectual y su generosidad.

A la Doctora Georgina Flores por su colaboración, por compartir su material y el amor que siente por México y su cultura.

Agradezco también a mi familia, sobretodo a los niños, Gaspar, Olivia, Octavio, Lucía, Nicolás, Àlex, Ivana y Puki, por la inspiración y fortaleza que me han dado su amor y ternura.

A mis queridas amigas Francisca Atria, Begoña Egurbide, Chiara Mocci, Macarena Roca, quienes me han acompañado en estos años siguiendo tanto mis desplazamientos emocionales como territoriales.

Agradezco a mi querida madre que me continúa enseñando a disfrutar de la vida desde otros lugares.

A Dani por su compañía y amor.

A mi hija Patricia, nacida en medio de esta investigación que cada día me recuerda lo que es importante.

A mi cuerpo por resistir.

Quería tratar de comprender qué era exactamente lo que había cambiado, y por qué este cambio era tan palpable, tan real. Comencé a mirar hacia mi interior. Comencé a pensar en mi madre como si estuviese a la vez presente y ausente...los recuerdos se convirtieron en las cosas de más valor.

Cuando una vida se acaba, cuando alguien exhala su último suspiro, literalmente, físicamente, esa persona se vuelve inmóvil; se convierte en la eternidad misma. El choque que implica haber presenciado el final de una vida radica en que estás viendo el final del tiempo...el cese de todo movimiento. Estás mirando el final de cualquier posibilidad de cambio. Cuando mi madre dio su último suspiro, la finalidad era ensordecedora. Nunca olvidaré aquel momento. Y sin embargo algo de todo ello permanece...

Bill Viola

Índice de contenidos.

I. Resumen de la propuesta.....17

II. Hipótesis.....19

III. Objetivos.....21

IV. Metodología.....23

V. Marco teórico.....27

VI. Introducción.....31

VII. PRIMER CAPÍTULO:

El inicio del Duelo Esférico. La muerte como irremediable separación.....43

1.-La muerte propia y la muerte del otro.....45

2.-La muerte del cuerpo. Perspectiva biológica/científica de la muerte.....52

3.-El problema existencial de la muerte propia según Martin Heidegger.....61

4.-El problema existencial de la muerte del Otro según Emmanuel Levinas.....68

5.-El Duelo psicológico. Desgarro y sobrevivencia.....75

Etapas del duelo psicológico.....77

5.1.-Duelo melancólico según Sigmund Freud.....82

5.2.-El Duelo esférico según Peter Sloterdijk.....85

La terapia mitológica.....87

5.3.-El Duelo como desafío según Robert Niemeyer.....91

Los desafíos del duelo según Robert Niemeyer.....92
Reconstrucción narrativa en el duelo.....96
6.-El Duelo domesticado. Imaginarios y relatos arcaicos de sobrevivencias según Edgar Morin.....99
Muerte y renacimiento por transmigración: Reencarnación.....104
Reencarnación en el ancestro-tótem: Totemismo.....104
Reencarnación en animales o plantas: Metempsicosis.....105
La idea arcaica y transversal del renacimiento a la salvaguarda del individuo.....106
Muerte-supervivencia del Doble.....108
El Doble, acompañante de los vivos.....109
Relatos sobre tránsitos, viajes y juicios del más allá.....111
6.1.-Lugares de la muerte. Creencias y representaciones artísticas del más allá cristiano e islámico...117
El infierno, desde morada de los muertos a espacio de castigo eterno.....118
Visiones iconográficas del infierno y del descenso del héroe.....124
Habitantes del Infierno 127
Visiones del cielo o Paraíso y sus habitantes los ángeles 130
Visiones del Purgatorio.....134
Creencias y representaciones artísticas del más allá islámico..... 135
Conclusiones..... 141

VIII. SEGUNDO CAPÍTULO :

El Duelo Sublimado. Creencias y conductas religiosas y estéticas reconfortantes.....143

1.-El Duelo religioso. Recuperación del sentido mediante las creencias y ritos según E.Durkheim.....148

Características de la religión : Lo sagrado y lo profano.....155

2.-Las creencias tranquilizadoras. Encuentros y desencuentros entre mito y rito.....161

Relaciones entre mito y arte.El artista como creador de mitologías.....164

Encuentro entre las funciones del mito y del arte.....167

3.-Las conductas catárquicas. Encuentros entre rito y arte.....172

4.-El Duelo ritual. Ritos funerarios.....181

4.1.-Rito funerario: Funciones y significados.....183

4.2.-Función social y simbólica del rito funerario.....189

5.-El Duelo estético. Creencias y rituales funerarios mesoamericanos.....195

5.1.-La dualidad vida y muerte en el imaginario mesoamericano.....200

5.2.-La dualidad cuerpo/ánima e intercambio simbólico con los difuntos.....203

Praxis ritual: ritos para el cuerpo y para el ánima.....204

La praxis ritual del tratamiento simbólico del cuerpo.....206

El intercambio simbólico con el difunto a través de las ofrendas funerarias.....207

Rito de tender la cruz como albergue simbólico de la sombra.....209

El auxilio ritual en caso de la muerte por accidente. La sombra errante.....214

El auxilio ritual de recoger los pasos.....214

Conclusiones.....217

5.3.-Lugares de la muerte. Creencias y representaciones artísticas del cielo e inframundo en Mesoamérica.....219

6.-El Duelo como fiesta. El Día de los Muertos en México como práctica estética.....225
Orígenes y antecedentes del Día de los Muertos.....229
6.1.-Altares y ofrendas del Día de los Muertos.....234
Características del arte producido para el Día de los Muertos.....237
6.2.-La calavera mexicana y sus antecedentes europeos 239
6.2.1.-La Danza de la Muerte.....243
6.2.2.-El Libro del Buen Morir o Ars Moriendi.....245
6.2.3.-El Triunfo de la Muerte.....250
6.3.-Duelo y muerte contemporánea. La muerte en el imaginario mexicano actual.....252
Conclusiones.....258

IX. TERCER CAPÍTULO:

El Duelo Artístico. Expresiones visuales contemporáneas sobre el duelo y la muerte.....261

1.-La muerte del cuerpo. De la visión forense a la interpelación culposa. Teresa Margolles.....266
2.-La muerte como teatro de cadáveres. Profanación y revisita de la historia del arte. J.P. Witkin.....271
3.-La muerte y duelo en primera persona. La autorrepresentación como rito purificador del arte y Fototerapia.
Ana Mendieta y Jo Spence.....281
La Fototerapia.....300
4.-La muerte como misterio y el arte como posibilidad de respuesta. Sobrevivencias, dualidades
y mística en Bill Viola y Duane Michals.....304

X. CUARTO CAPÍTULO :

El Duelo como proceso de transformación. Memoria Rota y Fotografía.....319

1.-Duelo acompañado de imágenes. Fotografías, recuerdos y reconocimientos.....323

Memoria (autobiográfica), identidad y álbum familiar.....332

Memoria autobiográfica.....335

Memoria e identidad.....336

2.-Álbum, creación artística y fotomontaje.....343

Fantasmas, mentiras, olvidos y recreaciones fantásticas del álbum.....346

Inf uencias y resonancias artísticas:entre el duelo, el álbum familiar y el fotomontaje.....349

XI. Conclusiones.....361

XII. Bibliografía.....371

XIII. Recursos de la red.....379

XIV. Fuentes iconográficas.....389

I. Resumen
de la propuesta

"No hay proyecto que valga sin emoción"

Antonio Damasio

"Es inevitable que cada generación haga con la muerte
cualquier cosa que considere necesaria
para lograr su propia tranquilidad mental"

Carl Becker

La investigación que se propone nace de una experiencia autobiográfica y se ocupa de la creación artística originada en el dolor de la pérdida. Específicamente se trata de indagar en las fuentes culturales más relevantes, que han sublimado y dado sentido históricamente, al misterio de la muerte y duelo en Occidente. Por otro lado, es un intento de ampliar estos horizontes contrastándolos con otras maneras de vivenciar la muerte, a través de las manifestaciones de culturas cuyas celebraciones y rituales vinculados a la muerte son reconocidos como verdaderos íconos estéticos de la cultura como es el caso de México, y enriqueceremos nuestra perspectiva a través de la revisión del quehacer artístico de autores contemporáneos que han trabajado con la muerte y el duelo ahondando en su problemática humana.

Apoyándonos en las ideas del filósofo Peter Sloterdijk, para quien el duelo es un profundo problema existencial que sólo puede encontrar una expresión de su magnitud por medio del lenguaje mitológico, nos iniciamos en la posibilidad de una reconstrucción interna, teniendo como eje principal la memoria autobiográfica amenazada por el caos del sin sentido. Esto mediante la observación de cómo culturalmente el dolor puede dar lugar a un proceso de transición espiritual y de sublimación por medio del ritual como obra artística. Así, la propuesta de este proyecto es mostrar la transformación del desagarro de la muerte del otro, como emoción universal, mediante un proceso de investigación y creación, que nos permita reconocer diversas formas colectivas de asumir este evento y específicamente, de convertirlo tanto en ritual como en objeto artístico.

II. Hipótesis

El problema en cuestión es cómo poder trascender el dolor e inmenso vacío interno tras la muerte de un ser querido; cómo vencer el sin sentido tras el inesperado quiebre de la continuidad del relato de vida, pero desde un estado creativo, que nutrido por nuevos entendimientos sobre la muerte y el duelo en sus representaciones estéticas, sea capaz de reconstruir la memoria y el guión de una vida pasada junto a la proyección de la futura.

El conf icto surge como una pregunta interna ante la amenaza de la disolución y fractura de la memoria autobiográfica que afectaría también a la identidad del individuo en duelo. Al producirse la muerte en nuestro entorno afectivo ocurre una destrucción de nuestro mundo tal como lo conocíamos ya que parte constituyente de él se ha ido con aquel que ha desaparecido. La problemática del duelo radica en la posibilidad de re-adaptación del individuo en la vida cotidiana, re-encauzando y re-significando aquello que él es como aquello que hace.

Aquí es cuando proponemos que los rituales y el arte se relacionan siendo capaces de lograr la catarsis, el apaciguamiento emocional y una nueva postura del individuo frente a su propia vida, durante el proceso de duelo, mediante la reconstrucción de la memoria rota por el trauma de la pérdida por medio del lenguaje de lo estético.

Nos centraremos en la fotografía revisada en varios autores contemporáneos y nos ocuparemos del álbum familiar como elemento clave para entrar en la reconstrucción de la memoria autobiográfica, y desde éste se encontrarán las vías para profundizar estéticamente en el desarrollo de una propuesta artística de la autora en la técnica del fotomontaje digital.

Veremos además, cómo las fotografías del álbum familiar son un medio no sólo para evocar y conservar la memoria, sino también para modificarla, y si esta memoria personal puede alcanzar lo colectivo mediante el estereotipo de las imágenes del álbum y del acervo de imágenes comunes que poseemos como seres sociales.

III. Objetivo general

1. Observar e investigar las diferentes expresiones artísticas y rituales contemporáneas que intentan hacer trascender el inmenso vacío interno que experimentamos tras la muerte del otro, problematizando el sentido, la continuidad y la duración de la vida de quienes están cerca.

Objetivos específicos

1.1. Contrastar los diferentes significados otorgados al hecho innegable de la muerte en conjuntos iconográficos seleccionados de los ritos funerarios y de las expresiones artísticas en algunas culturas contemporáneas.

1.2. Recopilar algunas explicaciones y sentidos que se le han dado a la muerte a través de la historia social, familiar y arte funerario occidental.

1.3. Observar y buscar antecedentes visuales y teóricos en diferentes obras artísticas contemporáneas relacionadas con el tema de la muerte, la memoria y su representación.

1.4. Observar la relación de la fotografía y la memoria, como expresión de la reconstrucción biográfica personal y colectiva en el marco del duelo familiar.

1.5. Crear una serie de composiciones mediante imágenes de álbumes familiares, que se constituyan como obra artística, en el contexto de la representación del imaginario social y la simbología íntima, que reconstruyan así el álbum interrumpido de la autora.

IV. Metodología

Este trabajo se ha planteado en dos grandes partes, una teórica y una práctica, que tienen un desarrollo simultáneo y complementario a lo largo del periodo de investigación.

La planificación de esta investigación está organizada en cuatro grandes etapas de investigación:

I. Primer CAPÍTULO: Revisiones de las definiciones multidisciplinares de la muerte y el duelo.

a) Aproximación general a las definiciones de la muerte y el duelo abarcando al máximo las distintas disciplinas de estudio, medicina, ciencia, antropología, filosofía, psicología.

b) Aproximaciones específicas a las implicaciones filosóficas de la muerte y el duelo mediante el estudio principal del capítulo del Duelo Esférico, del libro *Esferas I* de Peter Sloterdijk, pensamiento que será contextualizado y matizado con el de Martin Heidegger, Emmanuel Levinas sobre la muerte propia y la muerte del otro y posteriormente con Nietzsche mediante su texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Estos filósofos por la complejidad de su pensamiento serán abordados con el apoyo de otros estudios sobre sus ideas.

c) Estudio sobre el duelo psicológico, sus implicancias y su superación mediante el estudio principal de *Aprender de la pérdida* de Robert Niemeyer.

d) Aproximaciones a la historia social y familiar de la muerte en Occidente mediante el estudio de obras de Phillipe Àries.

e) Estudio sobre los relatos y explicaciones arcaicas sobre la muerte principalmente de Edgar Morin en *El hombre ante la muerte*. Búsqueda de iconografía.

f) Aproximaciones a las representaciones sobre el tránsito y los lugares del más allá. Revisión de las versiones de las religiones principales y fuentes culturales más relevantes. Iconografía.

II. Segundo CAPÍTULO: Creencias, visiones y conductas reconfortantes del duelo. Relacionando duelo, rito y arte.

a) Definiciones de las creencias, diferenciando la religión del mito. Estudio del pensamiento de Durkheim, Geertz y Campbell.

b) Encuentros entre rito y arte como conductas expresivas y estéticas del ser humano ante la muerte. Emoción, catarsis y el artista como creador de mitologías. Revisión del pensamiento de Geertz, Muir, Campbell, entre otros.

c) Ritos funerarios y creencias mesoamericanas, celebración del Día de los Muertos. Revisión de las creencias mesoamericanas sobre la vida y la muerte y su relación con los rituales funerarios católico occidentales. Estudio principal del libro de la antropóloga mexicana Alma Barbosa. También se estudiará el ritual como manifestación estética-artística en autores como P. Westheim y S.Brandes. en la fiesta del Día de los Muertos y sus antecedentes iconográficos europeos.

d) Evidenciar carácter estético de la celebración del Día de los Muertos y su función en el imaginario mexicano actual.

III. Tercer CAPÍTULO: Antecedentes visuales contemporáneos de la muerte. Estudio teórico e iconográfico de artistas.

a) Búsqueda de artistas contemporáneos, principalmente en su obra fotográfica, dedicados al tema de la muerte del otro y específicamente aquellos que lo han trabajado como proceso de duelo personal.

b) Estudio comparativo y contrastado de sus obras e intenciones personales.

c) Evidenciar los pensamientos subyacentes en su obra que tengan relación con los revisados previamente, en el primer capítulo, sobre sus comprensiones de la vida y de la muerte.

d) Observar su forma de trabajo, sus resultados artísticos y los de su proceso de duelo teniendo el quehacer artístico como medio facilitador.

e) Selección inicial en la obra de Jo Spence y su Fototerapia y la de Bill Viola por su vídeo *The Passing*.

IV. Cuarto CAPÍTULO: Experimentación artística personal de reconstrucción de la memoria rota. Desde el duelo al fotomontaje del álbum familiar.

El inicio de esta investigación estuvo en el trabajo visual. Por lo que este apartado presenta los problemas clave a desarrollar en los otros.

Para el desarrollo de estas imágenes los pasos a seguir han sido los siguientes:

a) Recolección de fotografías familiares. Búsqueda entre álbumes familiares y otros álbumes recolectados en mercadillos, digitalización.

b) Creación de una serie de imágenes familiares a modo experimental, que construyan y evoquen recuerdos a partir del álbum familiar, como una manera de reconstruir y ampliar la memoria familiar.

c) Paralelamente se seguirá el estudio de textos de teóricos y de artistas que se relacionan con la búsqueda: textos de psicología relacionados con la configuración de la memoria autobiográfica y el duelo como proceso que amenaza su continuidad. Relación entre la memoria, la identidad y el álbum familiar. Estudios en los que se analizan los procesos internos, las interacciones personales y familiares en momentos de dolor y su terapia por medio del arte. Autores como Jorge Tizón, Elizabeth Kübler-Ross, Robert Neimeyer, Eva Marxen, entre otros.

c) Estudio antecedentes visuales en artistas como Jo Spence, Karen Knörr, Luis González Palma, Ana Mendieta, Christian Boltansky, Bill Viola, Louise Bourgeois, Ishiuchi Miyako, Paula Rego, Eva Hesse, Begoña Egurbide, William Blake, Francesca Woodman, J.P.Witkin, Duane Michals, P. Toledano, Marina Abramovic, entre otros.

d) Nueva propuesta visual apoyada por el desarrollo de la investigación.

V. Estudio iconográfico:

a) Representaciones de la muerte y del más allá en selecciones del arte religioso de Occidente y Oriente. Monumentos, cementerios, escultura fúnebre, pinturas, miniaturas. Estudio Iconográfico de fuentes enciclopédicas y de la historia del arte.

b) Iconografía de los rituales funerarios contemporáneos con acento en lo estético principalmente de Mesoamérica y de la Fiesta del Día de los Muertos. Estudio estético de las manifestaciones artísticas propias del ritual e iconográfico. Fuentes, fotografías de la antropóloga Georgina Flores y otras fuentes directas, libros de arte mexicano, revistas de divulgación.

c) Estudio iconográfico de artistas contemporáneos, principalmente fotógrafos. Selección contrastada de obras, en las principales fuentes de arte contemporáneo, compilaciones e historias del a fotografía, revistas de fotografía, portales online de los principales museos de arte, páginas web de artistas, entre otros.

VI. Compilación y conclusiones finales:

a) En esta etapa final se compilará y revisará toda la información obtenida, se obtendrán las conclusiones del estudio y del propio trabajo visual.

b) Reflexión sobre las etapas creativas, las influencias artísticas y resultados en las conclusiones finales.

c) Orden y estructuración final de las informaciones visuales y documentales.

V. Marco teórico

Abordar el tema de la muerte implica abarcar un fenómeno amplio y multifacético. La primera tarea ha sido definir y diferenciar sus perspectivas, que van desde la muerte *propia* a la muerte del *otro* y desde la muerte del cuerpo a la desaparición del alma o su trascendencia. Además surge el interrogante por el duelo, como estado de dolor por la pérdida del otro, que es en suma la mayor manifestación de la muerte que podemos experimentar estando vivos.

De esta manera hemos abarcado este inmenso drama humano a través de la angustia existencial planteada por Martin Heidegger, que nos lleva a comprender las hondas y latentes implicaciones que tiene en el Ser el sabernos mortales. Desde Heidegger vemos cómo se constituye un modo de *ser-para-la muerte* propio del hombre y que con el pensamiento ético de Emmanuel Levinas nos trasladará a reflexionar sobre las preocupaciones que nos ocupan cuando es el otro quien muere.

En cuanto al alcance del duelo hemos abarcado dos perspectivas contemporáneas, una filosófica con Peter Sloterdijk y una psicológica con Robert Niemeyer. Ambos autores además de abordar la enorme tragedia existencial y el caos psicológico por la pérdida de aquel otro único e insustituible, plantearán una visión constructiva y terapéutica que se puede desarrollar en el duelo para solucionar los problemas que desencadena la muerte sobretodo la necesidad de dar un sentido y posicionar este dolor dentro de un contexto abarcable por la psique a través de una inmersión cultural y social.

La principal idea de Sloterdijk es que el problema antropológico fundamental es el espacio que habitan y comparten los hombres, así, vivir es crear esferas de convivencia. Esta teoría se distancia de la de Heidegger quien sostenía que el problema del hombre por excelencia era el del tiempo. La importancia de este giro y de la elección de la filosofía sloterdiana como marco de este trabajo, está en la idea de la complementación existente entre los seres humanos que comparten la esfera, espacio donde el hombre es capaz de construirse, protegerse y cambiar. Así, la primera esfera sería el útero materno y de ahí en

adelante el intento de hacer comunidades, o conformar el mundo en esferas, responde al esfuerzo del individuo por compensar las emociones escindidas en el estallido de esta primera esfera, ocurrido en su mismo nacimiento.[1]

Dentro de este contexto ideológico, la muerte del otro amado es para Sloterdijk, la pérdida de aquel íntimo complementador esférico, el genio,[2] del individuo abandonado. La muerte hace estallar la esfera que compartían provocando la melancolía y el sentimiento de fraude metafísico por ser abandonado a mitad de camino por aquel otro indispensable animador íntimo.

Aquí aparece una diferencia fundamental con Freud, cuya referencia se hace necesaria, en cuanto a la melancolía que sufre el sujeto ante la pérdida del otro: el llamado objeto para Freud y nobjeto para Sloterdijk. El objeto de la teoría psicoanalítica, tendría un límite respecto al sujeto, diríamos que sería externo y por tanto con su pérdida no podría ser capaz de empobrecer agudamente el yo del que sobrevive. Aquello sólo podría pasar cuando la pérdida es el nobjeto de Sloterdijk, es decir, de aquel insustituible y bajo cuya resonancia el hombre está completo.

La importancia fundamental de la convivencia en mundos esféricos explica el drama del hombre, ya que su estallido le deja en el más profundo abandono, que sólo puede encontrar apoyo en una terapia basada en el lenguaje mitológico, contrario al lenguaje racional y estereotipado del Psicoanálisis creado por Freud. En este sentido el arte como representante del lenguaje mitológico según Nietzsche[3], se erige como una alternativa necesaria ante la propuesta de Sloterdijk como terapia del duelo melancólico por el animador perdido que,

> (...) debería consistir en establecer y vigorizar en el sujeto aislado nuevas bases para una creencia renovada en la posibilidad de complementación psíquica.[4]

1 Vázquez , A. “Peter Sloterdijk. Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica”. Revista Nómadas. 17 (2008.1)

2 Genio, en el contexto mitológico-animista, es el dios bajo cuya tutela vive cada uno tan pronto nace. Un dios especializado, cuyo ámbito de atención y protección sólo abarca esa vida particular y concreta. Explicado por Vázquez Rocca, Íbid.

3 Nietzsche, F. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” Ed. Tecnos, 2010.

4 Sloterdijk, P. “Esferas I”. Ed. Siruela, Barcelona, 2009. Pág.417.

Así, la vía de reconstrucción de la esfera rota de Sloterdijk, estaría más cerca de producirse a través del lenguaje del arte que del lenguaje racional, debido a que su carácter numinoso es capaz de trascender a lo aprehendido físicamente. El artista como creador de mundos paralelos puede cuestionar la verdad, verdad que no es más que ficción y convención social según Nietzsche y enfrentarse a la muerte como el fenómeno más irrefutable de la existencia siendo capaz de hacer una nueva revisión desde lo mítico y lograr así una reconstrucción de significados desde lo más íntimo.

Es a partir de lo planteado por estos autores que desde nuestra perspectiva el arte se configura como una alternativa de reconstrucción de la memoria rota en su continuidad por el asalto de la muerte en su anterior f uido transcurso.

El problema de la continuidad de la memoria es la cuestión principal que intentará desarrollar la obra fotográfica que inicia este trabajo, y es que con la muerte la memoria familiar y la autobiográfica ha sido interrumpida y desestabilizada, se ha transformado no ya en los fundamentos que nos sostienen como persona, sino en una dolorosa vinculación con lo desconocido y la amenaza de lo incontrolable del destino.

El álbum familiar es aquí cuando necesita ser reinterpretado, re-imaginado, agregando las imágenes que faltan (aquello que no alcanzamos a hacer, aquello que queremos visualizar, aquello que queremos entender, aquello que queremos olvidar o cambiar, etc.), con el fin de lograr la pacificación y sublimación del espíritu.

VI. Introducción

Si bien esta tesis trata de las expresiones artísticas que se producen durante el proceso de duelo y que se relacionan con el apaciguamiento y la trascendencia del dolor por medio de la experiencia estética, no podemos comenzar este estudio sin hablar de la muerte como el gran fenómeno de la existencia humana.

En primer lugar reflexionando sobre la muerte *propia*; qué es lo que sucede al morirnos y cómo se explica tal hecho. En segundo lugar, cuando el que muere es el *otro*, aquel otro que es cualquiera y que seremos todos, es la angustia y preocupación por la muerte la que nos hace preguntarnos por el sentido general de toda la existencia. En tercer lugar por la muerte del *otro amado*, aquel que no es otro cualquiera, sino que era el único e insustituible, nuestro genio íntimo complementador como lo describirá el filósofo Peter Sloterdijk. Éste es un fenómeno trascendental que afectará todo el ámbito íntimo de la vida psíquica y emocional de los dolientes.

De esta manera entenderemos el duelo como proceso del individuo que sobrevive y que tiene su despertar en el trauma del desgarro, esto es, la muerte de aquel otro indispensable que era parte de mi yo, sin el cual la vida ha perdido una parte fundamental que se ha ido con él. Así, al producirse la muerte, en nuestro entorno afectivo ocurre una destrucción del lazo, al menos tal como lo conocíamos, que cambiará todo aquello que era nuestra vida entorno a aquél que ha desaparecido. La muerte de esta manera afecta lo biográfico antes comprendido como un todo predecible, organizado y continuo que era parte de nuestra memoria y de nuestra proyección mental de futuro. La separación irremediable rompe esta continuidad y por ende, afectará la identidad del individuo, consecuencias que irán desarrollándose durante el proceso de duelo y que dependiendo de las acciones de éste podrán seguir un curso de reconstrucción y de reintegración del individuo al mundo que le ha sido hostil y al cual aprenderá a valorar de una nueva forma.

Aquí es cuando proponemos que los rituales y el arte se relacionan y son capaces de lograr la catarsis, el apaciguamiento emocional y una nueva postura del individuo frente a su propia vida, durante el proceso de duelo, mediante la reconstrucción de la memoria rota por el trauma de la pérdida.

Es virtud de esta tesis mostrar, conceptual y visualmente, cómo a través del arte y del rito puede reconstruirse la dañada memoria autobiográfica que nos sostiene como individuos y a la vez traspasar los límites de la experiencia, esto es, trascender la muerte del otro amado, desde una tragedia individual a un hecho propio de lo humano que se integra a lo conocido y a aquello que se puede comprender con una cierta lógica propia de la existencia, a la cual nos acogemos incluso estando impedidos de acceder a su sentido último.

Demostraremos cómo el mito, el rito y el arte se asemejan en su capacidad de suministrar imágenes públicas de sentimientos, como veremos en el pensamiento de Geertz y Campbell, que consiguen que en los momentos de dolor y caos el individuo clarifique sus sentimientos tanto mediante la observación de estos referentes de lo humano como mediante la propia creación artística. De igual manera a como el ser humano es capaz de acceder al significado del relato mítico, al conectarse con estos referentes visuales el artista logra centrarse y armonizarse consigo mismo, así como con su cultura, con su Universo y con el terrible misterio que está en todas las cosas que le rodean.[5]

Esta tesis se configura de manera prismática, veremos que a partir de la revisión de varios puntos de vista diferentes iremos configurando una visión general que dará cuenta de la complejidad de los temas tratados y que tendrá además una contraparte visual e iconográfica cuyo objetivo es constituirse como una lectura paralela y esclarecedora. Esta visión constituida por múltiples voces irá convergiendo mediante los cruces y relaciones que se irán dando entre los conceptos e imágenes revisados, confluyendo en el tercer y cuarto capítulo donde se expondrán como corporizaciones en propuestas artísticas. En el cuarto capítulo, se plantea concretamente la propuesta de solución de la hipótesis de la tesis mediante la experimentación plástica personal de la autora.

Para llegar a esta propuesta desde la práctica artística partimos con demostrar en el primer capítulo el tremendo drama humano que es la muerte a través de la inmensa tensión reflexiva que ha generado en las disciplinas del conocimiento humano para posteriormente plantear con la interpretación del pensamiento del filósofo Peter Sloterdijk la solución al problema de esta tesis, esto es, cómo durante el duelo y mediante el arte podremos trascender el problema existencial de la muerte.

5 Campbell, J. “Las máscaras de Dios. Mitología creativa”. Alianza Ed. Madrid, 1998. Págs. 25-27.

Así este capítulo comenzará aproximándose a las interpretaciones del fenómeno de la muerte, explorando sus explicaciones e implicancias. Iniciándose desde lo biológico que se refiere a la muerte de aquello que está vivo y lo médico que se refiere a la muerte del cuerpo, hasta la filosófico que, como veremos en el pensamiento de Martin Heidegger, se refiere a la angustia vital como una característica propia del Ser por su propia muerte, en Emmanuel Levinas aquella preocupación derivará a una ética, al dirigirse completamente hacia el otro, en la forma de un rostro que nos interpela.

Desde la perspectiva de la psicología revisaremos la muerte en la forma del duelo del sobreviviente. Nos interesa comprender esta experiencia como la experiencia propia de la muerte, la única que realmente podemos experimentar estando vivos: la muerte del otro, y el caos y dolor que esta genera. Revisaremos así como el duelo es una experiencia fundamental y un proceso de reconstrucción biográfica activa en los aportes de los pensamientos contemporáneos del filósofo alemán Peter Sloterdijk y del psicólogo norteamericano Robert Niemeyer.

Es Sloterdijk quien primero nos introduce en una idea nueva sobre el duelo, como problema no circunstancial sino que existencial del ser humano, insistiendo en que el problema antropológico por excelencia es la convivencia de los seres humanos en el espacio, en las esferas donde convivimos. Así, no se trata de la pérdida del otro, como aquel que está ajeno, por fuera de nosotros, sino de aquel otro que era nuestro complemento, nuestro animador, que nos infundía vida e inspiración y cuya partida ha hecho estallar la esfera donde co-habitábamos. En el pensamiento de Sloterdijk la muerte se evidencia como una tragedia de la existencia de los seres humanos que vivimos en comunión, esto es, en esferas íntimas de convivencia. Dada esta inmensa ruptura el duelo adquiere otra dimensión en cuanto a su terapia. Es en este sentido que Sloterdijk nos demuestra por un lado las dimensiones trágicas para la existencia de aquel que sobrevive y por otro lado presenta una propuesta nueva, una terapia adecuada para ajustarse a este inmenso drama del ser.

En Niemeyer hay también un cambio de pensamiento en cuanto a considerar el duelo como un proceso activo donde el doliente deja de ser una víctima pasiva, y en última instancia el psicólogo propone una visión optimista y regeneradora, donde el doliente ha de cumplir tareas con el objetivo de irse reincorporando a la vida cotidiana de la que el desgarro de la pérdida lo ha marginado. Niemeyer plantea además procesos menos estructurados y rígidos, que libres de estigmas, dejan fluir las necesidades propias de la

psiquis de los dolientes. Desde nuestro punto de vista su propuesta es más adaptable a la personalidad de cada individuo dejando un margen para las necesidades propias y confiando en los procesos y medios personales de curación y adaptación.

Para Sloterdijk la terapia en vistas al duelo debería iniciarse desde planteamientos mitológicos[6], y no lógico-científicos como planteaba el psicoanálisis, y debería consistir en establecer y fortalecer en el sujeto que se encuentra ahora aislado "nuevas bases para una creencia renovada en la posibilidad de una complementación psíquica."[7]

Según el pensamiento de Friedrich Nietzsche, es el arte el mejor representante del lenguaje mitológico[8], y desde nuestra perspectiva, el mundo del arte, se erige como una alternativa apropiada y necesaria ante la propuesta enunciada, y no del todo cerrada por Sloterdijk, como terapia del duelo melancólico. Para Nietzsche el artista como creador de mundos paralelos puede cuestionar la verdad. Verdad que no es más que ficción y convención social[9] y así enfrentarse a la muerte como el fenómeno más irrefutable de la existencia siendo capaz de hacer una nueva revisión desde lo mítico y lograr así una reconstrucción de significados desde lo más general a lo más íntimo.

Es aquí donde entramos en el problema planteado en nuestra tesis, sobre cómo el arte es capaz de hacerse cargo del dolor de la pérdida, de que manera y con qué mecanismos consigue expresar, normalizar e incluso trascender el fenómeno de la muerte. Problema que iremos resolviendo a medida que veamos cómo funcionan las expresiones rituales y las artísticas en torno a la muerte, así como la experiencia estética para poder sublimar el dolor.

En el primer capítulo revisaremos las reflexiones sobre la muerte y el duelo en las disciplinas tradicionales y también nos detendremos en las explicaciones mitológicas sobre la muerte, esto es, las creencias primitivas y míticas sobre este fenómeno, que han buscado tranquilizar el espíritu dando versiones sobre aquello que acontece al ser humano cuando fallece. Veremos que muchas de ellas aunque arcaicas persisten en nuestro imaginario y otras se han integrado a las religiones dominantes. Estas creencias y mitos

6 "El mito es una manera de ver, intuir, representar e imaginar la realidad, que busca la construcción de un universo con sentido." En Fernández, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis. Madrid.Pág.30
7 Sloterdijk,P. "Esferas". Ed.Siruela, Madrid, 2003.
8 Nietzsche, F. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" Ed. Tecnos, 2010.
9 Íbid.

han cumplido un rol tranquilizador presentando distintas imágenes de sobrevivencias del difunto y lugares extraterrenales que lo alivia ante la incertidumbre de un destino desconocido e ineludible. También de cierta manera han ayudado a consolar al hombre, por un lado, haciéndolo partícipe y actor del destino del otro que muere, mediante el auxilio ritual en su viaje al inframundo, y por otro lado, para aquel que llevaba una vida de pesares resultaba consoladora la idea de un más allá pleno de felicidad y bienestar. Por último con el cristianismo se buscó el consuelo premiando las buenas acciones que llevarían a un paraíso celestial y con el castigo de los pecadores en un infierno lleno de penas para el cuerpo y el alma. Todas estas creencias forman parte del imaginario visual colectivo por su difusión a través de las artes visuales como medio pedagógico de las creencias religiosas.

En la última parte del primer capítulo revisaremos parte de la iconografía del más allá cristiano y sus habitantes, ángeles y demonios, haciendo un muy breve análisis de su evolución y características formales. Como contraposición veremos la iconografía de otra de las grandes religiones del mundo, en la visión del paraíso e infierno islámico, donde entrará en juego también la abstracción. La revisión de estas imágenes nos ayudará a establecer visualmente las diferencias en las creencias de cada cultura para después en el capítulo siguiente poder compararlas con las de la iconografía del mas allá en Mesoamérica que reflejan las creencias de un modo diferente de comprender la vida y la muerte como fenómeno dual.

Si en el primer capítulo abordamos a las interpretaciones de la muerte y demostramos el tremendo impacto que produce en la vida humana además de la propuesta de que en el duelo puede tener cabida un desarrollo de reconstrucción de la biografía rota mediante el apaciguamiento que otorga la expresión artística, en el segundo capítulo abordaremos como tema central la religión pero como la explica Émile Durkheim, esto es, comprendiéndola con sus dos elementos, el pensamiento (ideas, especulación) y la acción (la fe, los cultos y los ritos), que han tenido desde un principio la función de dar sentido a la existencia humana, cohesionar socialmente los grupos, y otorgar un orden, estabilidad y sentido frente a lo impredecible del mundo cambiante.

En este segundo capítulo demostraremos cómo es que el arte, del mismo modo que la religión, el mito y el rito, es capaz de hacer trascender el sufrimiento y la confusión que provoca la muerte en el sobreviviente, ofreciéndonos de modo simbólico y mítico una imagen concreta y específica que nos ayudaría a resistir la falta de sentido que nos

presenta este hecho. Esto mediante la creación de imágenes públicas de sentimientos que nos ayudan a reconocer y clarificar la confusión de los nuestros uniendo de esta manera al individuo con la naturaleza y haciéndolo consciente de su comunidad de origen y destino,[10] porque según John Dewey "aquello que consideramos insano y como una experiencia incoherente es aquello que está aislado y fuera de un contexto común."[11] De esta manera el arte evidenciaría nuestra pertenencia a algo más amplio, un todo, el universo en que vivimos que en su última instancia no puede ser caprichoso y ha de tener sentido, expandiendo y conectando de esta manera nuestra experiencia íntima a un sentido más profundo de la experiencia, más allá de nosotros y que resuena en nosotros mismos, según el autor esta percepción nos "trae un sentido peculiarmente satisfactorio de esta unidad que tiene en sí mismo y con nosotros."[12]

En este punto de la investigación veremos cómo se vinculan estrechamente las funciones de la religión, el mito, el rito y el arte y cómo comparten sobretodo estos dos últimos además una estructura estética interna que permite la catarsis del grupo que participa en ellos.

A lo largo del capítulo seguiremos con los ritos funerarios que se configuran como conductas estereotipadas que buscan mediante la liturgia, la repetición y el quehacer grupal, una experiencia convocada no desde el logos sino desde la práctica. Proporcionan una manera de actuar que estructura lo emocional conectando al sobreviviente con la cotidianidad y el resto de la sociedad. Además contienen y sustentan con sus creencias y símbolos el anhelo de trascendencia, con el homenaje que rememora y además auxilia activamente al fallecido en su partida. De esta manera el doliente se transforma en partícipe de lo desconocido e incontrolable del fenómeno de la muerte.

Las creencias y rituales mesoamericanos nos ayudan a contrastar y evidenciar las diferentes concepciones existentes de la vida y la muerte, ya que tal como nos advierte Marc Augé, el encerrarnos en nuestra cultura con sus rutinas y automatismos puede producirnos ceguera.[13] Veremos que en la práctica de estas celebraciones se consigue una vivencia del duelo como acto inmerso en la exhuberancia estética que es capaz de

10 Dewey, J. “El arte como experiencia”. Paidós Ed. Barcelona, 1998. Pág.305
11 Íbid. Pág. 219
12 Íbid. Pág. 220
13 Augé, M. “Las formas del olvido”. Ed. Gedisa. Barcelona, 1998. Pág 18

otorgar respuestas simbólicas sobre el destino de los fallecidos conectando a los dolientes con su recuerdo y tristeza a la vez que ayudando a desencadenar la catarsis para después volver a conectarlo con el presente vibrante, colorido, sensual, lleno de estímulos.

En el rito funerario mexicano ocurre una popular puesta en escena estética a través de los altares, el levantamiento de la cruz y la decoración de las tumbas, aquí nos acercamos a una confuencia entre rito y arte como propuesta de experiencia vitalizada y estética del sobreviviente ante la muerte y la memoria. Si bien esta relación es antigua y tiene antecedentes en el arte de los grandes monumentos funerarios, en estos ritos populares se apela a un sentido de lo efímero y de la participación de un acto que, estimulando el goce de los sentidos, busca cumplir la misma función de sublimación.

La manera de ser de estos ritos además ofrece al doliente alternativas para estructurar una nueva relación con el fallecido, permitiéndole en el novenario, por ejemplo, un tiempo intermedio donde el fallecido aún permanece en la tierra y donde la comunicación directa puede realizarse por medio de rezos, cánticos, ofrendas y auxilio ritual. Esta comunión con los difuntos no es única y se renueva anualmente en el Día de los Muertos. Por esta razón revisamos la celebración del Día de los Muertos en México, donde hay otra manera de tratar a la muerte rompiendo su tradicional gravedad por medio del humor y desparpajo materializado en un enorme despliegue de objetos como arte efímero que se realiza para esta fiesta. Revisaremos también sus antecedentes europeos sobretodo españoles para encontrar las creencias subyacentes y explorar las manifestaciones culturales de la época sobre la muerte, el Ars Moriendi, la Danza de los Muertos y el Triunfo de la Muerte, donde encontraremos similitudes expresadas en sus manifestaciones estéticas, sobretodo en la calavera como símbolo y fetiche, que en México llegará a una máxima expresión sensorial y lúdica.

En el tercer capítulo continuaremos revisando las expresiones artístico-rituales ante la muerte pero ahora las investigaremos desde las experiencias artísticas contemporáneas en las propuestas de los artistas ante la muerte del otro, y del otro amado. Aquí demostraremos que los artistas reflejan en su trabajo las creencias e ideas que coexisten culturalmente sobre el duelo y la muerte, que se revisan en los capítulos anteriores y cómo su visión es también una propuesta personal de dar sentido pero a partir de lo estético. Revisaremos cómo cada uno de los artistas según su historia personal y su contexto cultural edita los conocimientos que existen sobre la existencia, y el cese de ella, creando imágenes distintas de gran profundidad psicológica, estética y social.

En este capítulo revisamos algunos trabajos de Teresa Margolles, Joel-Peter Witkin, Ana Mendieta, Jo Spence, Bill Viola y Duane Michals. Vinculamos sus trabajos con las ideas que hemos ido viendo anteriormente y comprobamos como su trabajo se transforma en un ritual entendido como modo de acceso programado y repetitivo hacia una realidad elevada e inaprensible para ellos de otra manera. Vemos como algunos de estos artistas encuentran en el arte un modo de solución expresiva que consigue el apaciguamiento de sus temores, depresiones y angustias que padecen por distintos motivos y como en otros funciona como catarsis y denuncia.

Su arte se debe comprender en todo este proceso, no como una respuesta definitiva sino como una declaración de intenciones sobre lo que construyen como creencia y modo de sobrevivencia para sí mismos, por medio de la imagen. Propuesta de los autores por dar una interpretación a la muerte y cómo deciden aceptarla y sobrevivirla con los medios que conocen.

Teresa Margolles se dedica a la muerte del otro como cuerpo orgánico. Su visión es la de una forense que nos muestra lo que nunca vemos y aquello que todo el desarrollo de nuestra cultura ha intentado revestir con creencias y ritos; que no somos más que un cuerpo que al morir pierde su identidad y dignidad, se corrompe y se vuelve abyecto. Lo relacionaremos con el concepto de *ser-para-la-muerte* de Martin Heidegger, estado de angustia existencial ante una muerte que es propia del ser aún cuando éste la evada en su vida cotidiana angustia latente en Margolles. Su trabajo es una denuncia sobre la violencia extrema que nos impacta porque apela a nuestro terror de convertirnos en nada, sin poesía apela a nuestra desaparición por medio de una solitaria descomposición. Sus obras también usan los f uidos de los cuerpos para hacernos entrar mediante nuestros sentidos en esos cuerpos asesinados.

Las obras de Margolles nos interpelan culposamente, siguiendo el pensamiento de Emmanuel Levinas que se revisa en el primer capítulo, comprendemos que su efectividad radica en que nos sentimos culpables como sobrevivientes. Si en un principio de esta tesis hablamos de algunos de los fundamentos filosóficos con que afrontamos la muerte, podemos intuir que la muerte del otro es para Margolles como para Levinas un problema ético. La autora de la manera más directa quiere que esa muerte del otro anónimo, afecte mi identidad, me rompa, que sea ahora un conocimiento de primera mano.[14] Ya que para Levinas,

14 Omar, M "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo." Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas.

(...) la relación con la muerte, más antigua que cualquier experiencia, no es una visión del ser y la nada; es "diacronía[15] inmemorial que no se puede remitir a la experiencia.[16]

Revisaremos a J.P. Witkin como fotógrafo que revisita los temas clásicos de la muerte, la Danza de los Muertos, las Vanitas y el Ars Moriendi, mediante obras que están formadas por cuerpos en diferentes estados de descomposición y mutilación.

La muerte para el artista es como para Margolles, la muerte del cuerpo, como objeto, sólo son restos con los que el autor juega y construye escenografías. Nos escandaliza pero nos tranquiliza mediante el artilugio de lo conocido, sus obras se construyen bajo el amparo de la historia del arte, recrea imágenes y temas clásicos que admiramos, reconocemos y aceptamos. Nos remite a un orden de lo conocido y lo bello también mediante su talento técnico fotográfico, su belleza es innegable pero reflexionaremos sobre los motivos personales, la necesidad y función de usar cuerpos abandonados como parte de una escenario de lo macabro y lo absurdo.

En Jo Spence y Ana Mendieta veremos la expresión de la muerte y duelo en primera persona y la autorrepresentación como rito purificador del arte. De Jo Spence revisaremos aquellos trabajos que realizó cuando fue diagnosticada de cáncer de mama a partir de los años 80´s. Veremos como el arte en Spence adquiere características de ritual, de terapia y de denuncia social. Spence inicia una lucha interna por sobrevivir y un proceso de duelo anticipado mediante la fotografía como testigo y documento de las etapas del duelo que se revisan en psicólogos como Bowlby y Robert Niemeyer en el primer capítulo.

La artista desea transparentar/desenmascarar todo aquello que no es permitido por el decoro social, esto es, la enfermedad, sus consecuencias y el ámbito hospitalario en que se desarrolla. Todo ello se haya fuera de los márgenes de la sociedad y de lo representable por lo que se transforma en un desafío donde,

(...) la mayor parte del tiempo su arma no era el producto final, la fotografía, sino el proceso de conseguir entrar en el campo enemigo y ejercer el "derecho" a apropiarse de una porción de él por medio de la cámara.[17]

15 Rae, definición diacronía: 1. f. Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo.
16 Íbid. Pág.16
17 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. fotografía, subjetividad, antagonismo".MACBA, 2005. Pág. 37

El trabajo de Ana Mendieta nos acerca a la propuesta de ritual en el arte. Observaremos su serie *Siluetas* donde la artista dibujará la suya en la naturaleza insistentemente entre los años 1973-1980. En Mendieta la muerte se comprende poéticamente desde la aparición/desaparición/fusión con la naturaleza, misterio primordial de la existencia. Su conocimiento y fascinación por México y las culturas prehispánicas probablemente la acercan también a las concepciones duales de vida/muerte y de cuerpo/alma de las culturas mesoamericanas -que se analizan en el segundo capítulo- lo que nos lleva a pensar que Mendieta participa de estas creencias y las pone en escena. Podríamos decir que Mendieta recurre a la representación personal de la idea del doble que revisamos en el pensamiento de Morin -el doble, el fantasma, eidolon, el alma cuya presencia es constante en la vida cotidiana- así, sus siluetas vendrían a trazar su doble en un rito de visualización y de desaparición.

Revisaremos parte del trabajo de Bill Viola y Duane Michals y su visión de la muerte como misterio y el arte como posibilidad de respuesta. Observamos en ellos la expresión de creencias relacionadas a la mística, religiones orientales y primitivas.

En Viola vemos como su obra *The Passing* es un recorrido por los caminos emocionales del duelo, en su obra se presentan metafóricamente los conceptos de las dualidades de la vida/muerte y del cuerpo/alma propias de las culturas mesoamericanas. Encontraremos relaciones entre su quehacer artístico y las propuestas de aceptación del duelo de Niemeyer que se revisan en el primer capítulo. Veremos cómo el artista por medio de su arte va cumpliendo intuitivamente las tareas terapéuticas que señala el psicólogo.

El fotógrafo Duane Michals se interesa especialmente por el tema de la muerte, concretamente por lo que sucede cuando morimos. Para esto crea secuencias de imágenes que vienen a hacer visibles creencias populares sobre este fenómeno, la separación cristiana de cuerpo y alma, las visiones del proceso de defunción que constan en testimonios de ECM (experiencias cercanas a la muerte), también la inmortalidad del alma, el encuentro con Dios y la reencarnación. El gran interés y la reflexión que producen sus secuencias, se debe en gran parte a la simplicidad de esta visualización de lo extraordinario. El artista nos muestra en un escenario común y cotidiano aquellas creencias y personajes míticos que situamos imaginariamente en un espacio sagrado diferente de lo urbano, que imaginamos sin un contexto ni una temporalidad determinadas.

En el cuarto y último capítulo convergerán todas las ideas y las relaciones que hemos ido viendo a lo largo del estudio, mediante la revisión de los motivos y resultados de la experimentación fotográfica que se ha llevado a cabo como práctica de este proyecto. Será a través de una propuesta artística personal que tiene como medio el fotomontaje, que demostraremos la hipótesis de este trabajo, de cómo el arte es capaz de hacer trascender el inmenso vacío interno que experimentamos tras la muerte del otro. Esta demostración se hará a partir de dos vértices, por un lado de la memoria autobiográfica, como proceso interno y también como problema estético, y por otro lado, la construcción de imágenes por medio de la técnica del fotomontaje.

Relacionaremos la creación de fotomontajes que se comenzó a realizar durante el proceso de duelo y que inició este estudio, con los problemas que hemos visto a lo largo de la tesis; la devastación interna y la necesidad de re-construcción de la esfera rota para seguir con el curso de la vida, el problema de las creencias con sus explicaciones esperanzadoras y cómo se identifican las imágenes creadas con ellas, el problema del arte como ritual de apaciguamiento y el quehacer artístico y el de la memoria autobiográfica materializada en el álbum familiar como manera de afrontar el quiebre biográfico y como propuesta visual de su continuidad. Muchas de las preguntas que se plantean en este capítulo las inician las propias imágenes, que comenzaron siendo recreaciones de escenas familiares con los personajes obtenidos de los álbumes personales escaneados. Imágenes fundamentales para la autora que se configuraron como una propuesta de álbum nuevo donde se podía tener el control de visualizar escenas que nunca habían alcanzado a suceder e incluso matizar o dar un nuevo sentido pacificador a los recuerdos más crudos. Más tarde al conocer la problemática planteada por Spence en su trabajo *Más allá del álbum familiar* y en su *Fototerapia*, se comprenderían los alcances de aquello que espontáneamente se había iniciado.

Relacionaremos qué comprendemos como memoria autobiográfica mediante el estudio de algunos psicólogos, las diferencias entre la memoria autobiográfica y la colectiva y la importancia tanto de rememorar como de olvidar. Además veremos la memoria desde la perspectiva de la estética, poniendo énfasis en la potencia artística del álbum familiar en las propuestas de autores contemporáneos.Vincularemos la experimentación personal con las propuestas de los artistas ya estudiados y con otros que las influencian directamente en cuanto a sus motivos como a sus formas.

En este apartado también se considera un análisis sobre la técnica del fotomontaje utilizada y las posibilidades de desarrollo del trabajo personal.

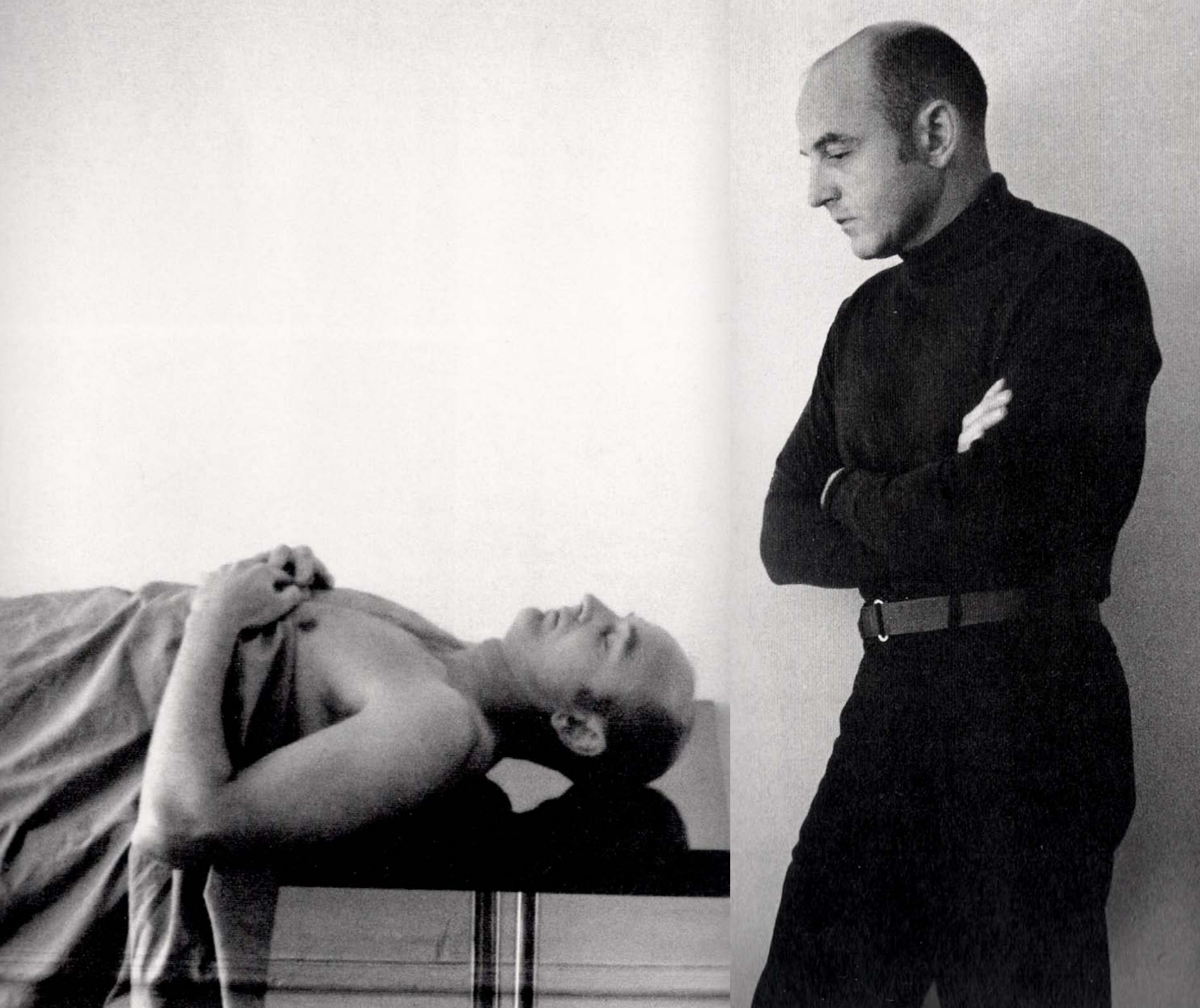
Las conclusiones intentarán evidenciar cómo la muerte es un tema que recorre todas la disciplinas del ser. El tema más esquivo y tabú, se mira de frente y se hace presente en el trabajo del artista contemporáneo que siguiendo las mismas necesidades -de trascendencia y memoria- primigenias del arte y rito funerario no solamente recreará visiones filosóficas, espirituales y sociales sino que buscará volver a la vida mediante su quehacer artístico-ritual y sustituir de alguna manera en la creación de una enriquecedora expresión estética el vacío suscitado por la ausencia de quien se ha ido.[18]

Veremos cómo la fotografía es posibilitadora de una reconstrucción biográfica luego del caos de la pérdida, cómo es un medio para conservar y modificar la memoria, y si esta memoria personal puede alcanzar lo colectivo mediante el estereotipo de las imágenes del álbum familiar y del acervo de imágenes comunes que poseemos como seres sociales.

18 Bureau, G. Tesis : “La arquitectura sepulcral en el Golfo de México”. Universidad Politécnica de Madrid. 2006. Pág. 69.

VII. Primer capítulo:

El inicio del duelo esférico. La muerte como irremediable separación.



1.-La muerte propia y la muerte del otro.

En este capítulo reflexionaremos sobre el duelo y las hondas implicancias en la existencia del sobreviviente. Veremos como el duelo es un proceso a la vez dramático y constructivo, en los pensamientos del filósofo contemporáneo Peter Sloterdijk y del psicólogo norteamericano Robert Niemeyer, y cómo el arte es una alternativa para dar sentido y reparar una biografía interrumpida por el desgarro de la muerte.

Debemos comenzar aproximándonos al misterioso fenómeno que inicia el duelo, la muerte, al cual nos acercaremos desde las distintas perspectivas del conocimiento. Esta mirada múltiple pretende mostrar el inmenso drama humano que ha significado desde siempre la muerte. Veremos cómo estas reflexiones irán conformando una idea general, y de manera prismática, del fenómeno de la muerte experimentado desde dos ámbitos, en primera persona como la muerte propia y como sobreviviente o deudo con la muerte del otro.

Comprendemos que el nacimiento y la muerte son los dos hechos fundamentales en los que se inscribe la vida de todo organismo vivo. Marca el periodo de tiempo en que se desarrollará la actividad de lo vivo y es en definitiva la certeza más primordial que tenemos de la existencia, su fin. Sin embargo, nuestro conocimiento es fragmentado e incompleto, y es cuando experimentamos la pérdida de un ser querido que esto se hace evidente, la muerte nos sorprende desprevenidos en nuestra reacción, no sabemos que pensar ni que sentir. Al shock, que le produce la muerte del otro amado, al sobreviviente le seguirán procesos intelectuales, emocionales, espirituales y también artísticos, como veremos en esta tesis, de asimilación, comprensión y adaptación que le permitirán seguir viviendo.

Es a partir de la experiencia como artista que se construye esta tesis, por una necesidad de comprensión de la muerte, en un camino que se inició instintivamente con la creación de imágenes fotográficas con referentes familiares intentando una reorganización biográfica. Este proceso fue paralelamente acompañado de una búsqueda tanto intelectual como espiritual donde conscientemente se buscaba un consuelo, un pensamiento alternativo y una respuesta que apaciguara tantas dudas, silencio y dolor. Como veremos a lo largo de esta tesis los procesos rituales y los artísticos demostrarán ser una vía de expresión que traspasa ámbitos geográficos, sociales y religiosos consiguiendo el anhelado

apaciguamiento y reintegración en la vida cotidiana de los vivos a través de lo estético. Pero no se pueden abarcar los quehaceres sin abarcar primero las creencias culturales que los sostienen como prácticas humanas. La muerte como realidad que acompaña a la vida humana nos hace pensarla y ref exionarla, "de ahí que la muerte humana, más allá que biológica, debe convertirse en personal y biográfica."[19] Por estas razones se hacía fundamental la búsqueda de los significados de la muerte en las disciplinas científicas, filosófica, religiosas, antropológicas y del pensamiento primitivo o mágico, una revisión por las ideas que tenemos, conscientes o inconscientes, como sociedad, que son de variados orígenes y que se han ido tiñendo por nuestra cultura, religión y experiencia.

Sabemos que en todos los niveles de realidad del Universo aparece el fenómeno de cesación o terminación que es totalmente funcional desde la perspectiva dinámico-evolutiva. La muerte así se constituye como acontecimiento plural e inevitable que afecta a todo lo existente en el Universo, desde los fenómenos físicos o geológicos hasta la muerte de organismos unicelulares y pluricelulares, aunque estamos de acuerdo en que no es equivalente aplicar el mismo concepto para la muerte de una estrella -como objeto astronómico carente de alma- como para la de un ser humano debido a que "a medida que se asciende a los niveles de realidad se aplica con mayor propiedad este concepto."[20]

En el mismo sentido el filósofo Ferrater Mora dirá que lo que llamamos muerte se relaciona con la desindividualización y por ello es un término que irá aumentando de sentido a medida que se refiera a entidades con mayor grado de individuación y diferenciación estructural.[21]

En las ref exiones de la escritora argentina Cristina de Micieli sobre el ser humano y su condición mortal percibimos cómo el discurso de la ciencia nos la hace ver objetivamente diciendo que es parte de la vida y la otra mitad del binomio de ésta, y que en suma la ciencia no nos enseña más que un *tener que* general: "porque somos vivientes tenemos que morir."[22]

19 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid.Pág 58.
20 Íbid.Pág 9
21 Íbid. Pág.43
22 Micieli, C. "La muerte en la historia. Una lectura ricoeuriana del ser-para-la-muerte". Publicaciones Fonds Ricoeur. Pág.3.

Pero este *tener que* no nos explica nada sobre la muerte, la biología nos acerca el lado lógico de la existencia, constatando sus hechos visibles, pero no nos acerca a su significado ni a cómo nos afecta cómo seres humanos con alma. Por esta razón es necesario buscar respuestas en el pensamiento filosófico donde nos encontraremos con Levinas quien ahondará en el problema humano que es la muerte como irremediable separación.

> La muerte (...) es la no respuesta como fin. Se trata de la relación con el "misterio". La experiencia de la muerte que no es mía, es la experiencia de la muerte.[23]

La muerte como un misterio, como respuesta de un obrar secreto de lógicas inalcanzables, como aquello que supera toda nuestra capacidad de comprensión pero que sin embargo es visible, comprobable y demostrable científicamente. Para el filósofo Vladimir Jankélévitch el máximo misterio de la muerte es que sucede a nuestra vista, a plena luz del día, nos dice que se debe distinguir entre misterio y secreto:

> Hay un misterio de la muerte pero este se caracteriza por el hecho de que no es un secreto, como hay un secreto de la bomba atómica, el secreto de la piedra filosofal, el secreto de los violines de Stradivarius, etc. los hombres son muy apegados a este tipo de secreto. Pero nadie tiene el secreto de la muerte. No hay secreto. No es un secreto y es en eso que la muerte es un misterio. Es decir, es un misterio a plena luz del día, a plena luz, como el misterio de la inocencia. Es un misterio que está en la transparencia, en el hecho mismo de la existencia. Se dice, por ejemplo, que lo más misterioso no es la noche profunda sino el mediodía, el momento en que todas las cosas están instaladas en su evidencia, en el que se desnuda el hecho mismo de la existencia de las cosas. El hecho de que estén allí es más misterioso que la noche, que despierta pensamientos del secreto. Un secreto se descubre pero un misterio se revela y es imposible descubrirlo.[24]

En este sentido la ref exión sobre el misterio de la muerte es también inevitablemente la pregunta sobre la realidad, sobre el sentido de la vida, sobre los cimientos éticos que la construyen y sobre las posibilidades y el alcance de la esperanza humana.[25]

5. "Réquiem". 1435-1440. Libro de las Horas. Holanda.

23 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba. Publicaciones Filosóficas. Pág. 25
24 Jankélévitch,V. "Pensar la muerte". Ed. Fondo Cultura Económica España, 2006. Pág. 35
25 Íbid. Pág 11

6. Hippolyte Bayard, "Autorretrato desnudo", 1840. Sociedad Francesa de Fotografía, París.

> La muerte se constituye como un instante de máxima realidad, quizás el de mayor realidad y gravedad de la existencia humana. Morir es un acto que consuma la realidad desdibujada de la existencia en el encuentro cara a cara con lo desconocido, el enigma auténtico de la existencia y del sentido/sinsentido de la vida. Es el encuentro íntimo con el misterio absoluto y silencioso de la desaparición de un ser humano. La consternación que sentimos está bien ref ejada por Goethe en la carta final de Werther, quien dice a Lotte: "Cómo puedo desaparecer? ¿Cómo puedes desaparecer? Existimos."[26]

La muerte como fenómeno que afecta a todos los seres vivos, tendrá desde el individuo dos puntos de vista, la muerte propia y la muerte del otro. Según Epicuro es mejor no preocuparse de la muerte propia ya que "puesto que todo bien y todo mal están en la sensación, y la muerte es pérdida de la sensación"[27] por lo que el gran mal que es la muerte mientras vivimos no existe y está presente en cuanto no somos y por ende no sentimos.[28] Sobre este pensamiento podemos encontrar un par de cuestionamientos, por un lado, la muerte propia nos preocupa no sólo como un hecho puntual único sino que también en su manera de manifestarse o desarrollarse físicamente, esto es, el dolor, la enfermedad. Porque el ser humano es capaz de anticipar y fantasear con su muerte y teme al dolor tanto como al misterio de su desaparición.

En este mismo sentido Manuel Fernández del Riesgo objetará el hecho que Epicuro conciba la muerte como algo que viene del exterior del hombre, ya que según el autor la muerte es un elemento necesario y evidente de la experiencia interna del individuo que es consciente de su propia posibilidad concomitante.[29] Y es que a diferencia del animal que no tiene consciencia ni comprensión de su muerte el hombre es el ser "cuya conciencia de la universalidad e insuperabilidad de la muerte lleva a comprenderse como "morituro."[30]

Por otro lado, el gran estremecimiento de la muerte es hacia la muerte del otro, sobretodo el otro amado, aquel a quién sobrevivimos y de quien no queríamos separarnos. Ambas preocupaciones sobre el sujeto en que recae la muerte son materia de profundos procesos

26 Íbid.
27 Epicuro. "Carta a Meneceo". Nr. 124.
28 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid. Pág.261
29 Íbid. Pág. 261
30 Íbid. Pág. 58

artísticos, como en el caso de la artista neoyorkina Zoe Leonard[31] que durante el periodo de duelo por la muerte de su gran amigo David creó la serie de piezas *Strange Fruit (for David)* pequeñas esculturas efímeras elaboradas con cáscaras de frutas que habían sido consumidas y después reconstruidas mediante costuras de hilo, botones, y alambres. En el tercer capítulo, veremos otros ejemplos en el trabajo de Jo Spence aquejada de cáncer de mama y viviendo un duelo anticipado o en el trabajo de Bill Viola dedicado a la muerte de su madre.

7. Zoe Leonard, 1999, "Strange fruit (for David)". Instalación de restos de frutas secas y cosidas, detalles. Baltimore Museum of Art.

Como seres humanos tenemos conciencia y tememos la muerte, la propia y la del otro, lo que de varias maneras nos va a determinar en nuestra forma de ser y actuar. Según la concepción del hombre para el filósofo Martin Heidegger la existencia auténtica consistiría en lo que conceptualiza como *ser-para-la-muerte*. Esto se refiere al modo de ser del hombre cuya existencia está estructuralmente abocada hacia la muerte, como realidad inminente. De esta manera el hombre está vuelto hacia su propio fin, el hombre es posibilidad y la muerte es la máxima posibilidad "la plenitud del poder ser del Dasein como unidad y totalidad."[32] Muerte designa entonces, esta inminencia perteneciente originariamente a la existencia del Dasein, a su estar-en-el-mundo.[33] Más adelante en este capítulo profundizaremos en este pensamiento filosófico sobre la muerte.

Aún antes de experimentarla, el hombre conoce la muerte y es consciente de ella desde los periodos más arcaicos. Una de las características que nos hace seres humanos es que somos conscientes de nuestra muerte por venir y albergamos la esperanza de conservar nuestra individualidad. La gran angustia de la muerte como escribió Miguel de Unamuno "es la negación de nuestro ser, la nada."[34] No queremos perder aquello que poseemos, aquello que hemos construido y aquello que somos ni tampoco aquello que podemos llegar a ser.[35] El horror de esta perspectiva de vacío motivó al hombre a buscar significaciones simbólicas que convirtieron al Sapiens en un "animal religioso"

31 Zoe Leonard (1961-) es una artista neoyorkina que se dedica mayormente a la fotografía y escultura. Ha expuesto su trabajo desde la década de los '80 destacando entre ellas la Documenta IX y XII, así como las Bienales del Whitney Museum.

32 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. Pág. 14

33 Íbid.Pág. 4

34 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid. Pag. 262

35 Íbid. Pág. 262-263

y "metafísico"[36] "porque necesitaría una cosmovisión que le ayude a comprender su propia identidad personal y colectiva"[37]. Si la cultura humana en general y el Universo simbólico actúan como validadores y significadores de la existencia humana[38], el arte como expresión de la cultura será la manifestación de este deseo de acceder y significar, mediante otros procesos que están ligados a los sentidos y al alma.

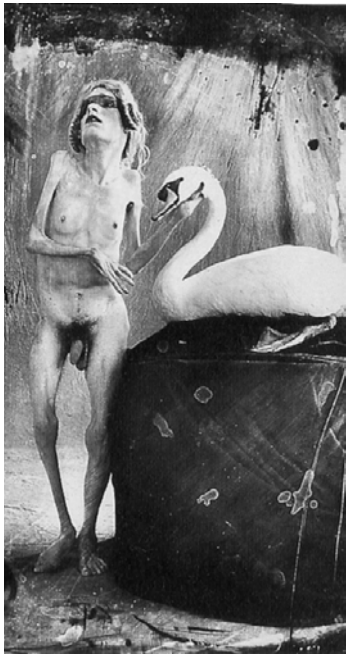
La muerte es un "problema global y radical"[39] que al desarmar el argumento de sentido de la vida nos determina a buscarle una interpretación que nos hace responsables y pasar a ser autores de tener algo que decir y hacer frente a ella. Es allí donde la muerte pasa de ser un acontecimiento biológico a uno cultural[40]. Y nos dice Fernández del Riesgo que,

> (...) es ésta una de las razones por las que toda cultura humana es portadora de una teodicea, que en la sociedad premoderna solía encontrarse en el mito, en los universos símbólicos religiosos y en la filosofía. En la modernidad una cierta filosofía pareció adquirir un notable protagonismo, inf uido por los revolucionarios avances científicos, que sustituyó la "teodicea[41]" por la "antropodicea[42]".[43]

Este primer capítulo intenta explorar algunas de las dimensiones que abarca el fenómeno de la muerte en las distintas ramas del conocimiento, ya que la muerte "no es sólo un suceso físico o biológico"[44] sino que también "constituye un proceso psicosocial".[45]

36 Íbid. Pág. 58
37 Íbid. Pág. 67
38 Íbid.
39 Íbid.Pág. 11
40 Íbid.
41 El término teodicea fue introducido por Leibniz con el significado restringido de "doctrina de la justificación de Dios respecto al mal en el mundo, ante el tribunal de la razón humana". Glosario Filosófico.
42 Antropodicea a diferencia de cualquier otro enfoque de pensamiento, sitúa la cuestión del hombre como tema central de la investigación. Daniel Dei, H. "La cuestión del hombre". Prometeo Ed. Santiago. Pág 47
43 Íbid. Pág. 11
44 Chocarro, L. Tesis doctoral:"Representación social de la muerte entre los profesionales sanitarios: una aproximación psicosociológica desde el análisis del discurso" UCM, Madrid, 2010.
45 Íbid.

8. Sally Mann, 200-2001. “Sin Título”. De la serie Body Farm. Gelatina de Plata.



9. J.P. Witkin, 1986, "Leda" Detalle. Los Ángeles. Fotografía sobre papel.

2.-La muerte del cuerpo. Perspectiva biológica/científica de la muerte.

Lo primero que debemos saber es cómo se define a la muerte actualmente, la definición de la RAE nos explica que la palabra muerte viene del latín mors, mortis. Y la explica como: 1. f. Cesación o término de la vida. 2. f. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma.

Observamos que en primer lugar, la definición de muerte no define a la muerte en sí misma sino como estado negativo a la vida. No se puede entender el misterio de la muerte sin relacionarlo con el misterio de la vida. La definición en este caso no dilucida el término pero si aclara el antagonismo que tiene con la vida.

Esta definición tiene que ver también con el modo de comprobación o diagnóstico de la muerte clínica que parte de la premisa de comprobar signos negativos de vida y no signos positivos de muerte. La explicación científica tiene que ver con que los signos de muerte son más tardíos por lo que su espera "crearía una serie de problemas de orden higiénico y epidemiológico".[46]

Y es que la vida es algo que aunque no conocemos en profundidad, experimentamos, la muerte es lo otro, lo desconocido. Aún así definir lo que es la vida tampoco está exento de dificultad. Fernández del Riesgo nos explica que el científico austríaco, Premio Nobel, Erwin Schrödinger afirmaba,

> (...) que si de un trozo de materia decimos que está viva, es que está haciendo algo. La vida es un dinamismo que evita continuamente caer en un equilibrio inerte.[47]

La biología y por ende la medicina nos aportarán un enfoque operativo que nos aproximan a los procesos químicos y físicos de los organismos, logrando también así relacionar a todo lo vivo con ciertos procesos que les son comunes. Pero es acerca de la naturaleza de la vida sobre la que estas especialidades científicas no se pronuncian.[48]

46 Echeverría, C. "Diagnóstico de Muerte". Revista Médica de Chile. 2004, vol.132, n.1, Pág. 95-107.
47 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid. Pág.16
48 Daniel Dei, H. "La cuestión del hombre". Prometeo Ed. Santiago.Pág 57

Para el autor Héctor Daniel Dei la pregunta por la vida es de carácter filosófico porque se refiere a su esencia y dice que,

> (...) la vida humana es esencialmente ámbito de encuentro, "intercambio comunicativo" con los otros y con las cosas, movimiento de libertad e interdependencia en el suelo de la posibilidad de un destino que llama a que lo hagamos propio.[49]

Dicho esto, debemos considerar que es necesario abordar el enfoque científico sobre la vida ya que nos aclarará ciertas imprecisiones y posteriormente podremos vincularlo a las visiones filosóficas, rituales y artísticas.

La Revista Médica de Chile define la vida como:

> (...) algo que todos somos capaces de comprender intuitivamente. Implica la presencia de ciertas capacidades que percibimos como propias de los seres vivos. Se ha sostenido que la vida se define por sus propiedades, de modo que un organismo está vivo cuando: a) se puede reproducir; b) es potencialmente adaptable al medio; c) es irritable, es decir, responde y discrimina sobre los estímulos internos y externos; d) se mueve de modo endógeno o autogenerado, y, e) se nutre o transforma sustancias para crecer, multiplicarse y mantenerse.
> Sin embargo, estas propiedades no son necesariamente copulativas, ya que alguien puede ser estéril o no estar en capacidad para moverse sin que por ello esté muerto. Para algunos autores, la última de estas propiedades sería la más fundamental, ya que ella ocurre de modo organizado en el individuo, comprendiendo todos los niveles celulares, y sin cuya existencia no son posibles otras propiedades que se describen como propias de la vida, dado que no existiría la energía necesaria para llevar a cabo estos procesos.[50]

La segunda definición que nos aportaba la RAE tiene que ver con la dualidad existencial que ha promovido el inf ujo del pensamiento helénico en la teología cristiana y que nos ha separado la concepción del hombre en cuerpo y alma. Para Panniker la muerte tiene dos componentes, uno biológico y otro espiritual. Biológicamente, la muerte es una cosa relativamente natural. Espiritualmente, la muerte es un contrasentido, porque el espíritu por definición, es inmortal.[51]

49 Íbid. Pág. 60
50 Echeverría, C. "Diagnóstico de Muerte". Rev. méd. Chile. 2004, vol.132, n.1, Pág. 95-107.
51 Pániker, S. "Asimetrías: Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre".Mondadori, 2008. Pág. 345

10. Zoe Leonard, 1990, "Wax anatomical model shot crocked from above". Gelatina de plata.

En el mismo sentido, Jacques Ruffié dirá que "vista a nuestro nivel , la muerte es absurda, si no indignante, siempre que no se razone como biólogo."[52] La muerte nos es absurda e imposible de concebir, pues lleva consigo la desparición de un ser único que es a su vez portador y comunicador de una historia única.

> En la muerte humana (...) se revela especialmente la individualidad irreverente que somos. Nadie puede morir por otro. La muerte siempre lleva nombres y apellidos. Lo mismo que al nacer traemos al mundo lo que nunca antes había sido, al morir nos llevamos lo que nunca volverá a ser.[53]

Esta fractura determinará diferentes maneras de reaccionar ante la muerte para los sobrevivientes, por medio de ritos, que buscarán dar sentido al problema de la separación y la problemática de cuándo se produciría ésta. En los rituales funerarios mesoamericanos se considera que el muerto no deja el cuerpo hasta después de nueve días, tiempo en el que debe honrársele y ayudarle mediante ofrendas y rezos para que continúe con su camino al más allá.

Ante la gran pregunta, ¿qué es la muerte? seguimos encontrándonos frente a un gran tabú. Desde la primera mitad del siglo XX la muerte y el duelo se invisibilizan de la vida pública.[54] No es posible hablar de la muerte con naturalidad ni de forma abierta a pesar de ser aquello que siempre le pasa o sobrepasa a todo ser viviente. La muerte nos causa tanto miedo que no nos atrevemos a decir su nombre y usamos multitud de eufemismos para referirnos a ella, aunque hay excepciones, en el tercer capítulo veremos cómo en la Fiesta del Día de los Muertos en México se puede tutear a la muerte, "en este país existe esta dualidad única en que se puede dar el lujo de jugar y de a la vez respetar a la muerte como en ningún otro sitio."[55]

52 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid. Pág.61
53 Yepes, R., Aranguren,J. "Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana", Ed.Eunsa, 2003. Pág. 253
54 Caycedo, M. "La muerte en la cultura occidental: Antropología de la muerte". Revista Colombiana de Psiquiatría Vol.36, Nº2, Bogotá Abril/Junio 2007.
55 Gómez-Gutiérrez, J. "La Reacción ante la Muerte en la Cultura del Mexicano Actual". Revista Investigación y Saberes, 1(1), 39-48, Septiembre/Diciembre 2011.

Encontraremos un gran abanico de respuestas disponibles sobre la muerte, pero como hemos visto, esta pregunta es imposible de responder sin considerar qué es la vida, que es lo único de lo cuál tenemos experiencia. Por lo que de ahora en adelante vida y muerte se vinculan para darse sentido mutuamente.

La mayoría de las áreas del conocimiento humano han intentado definirse sobre el tema. Con ello otorgan un marco sobre su actuar en determinados asuntos éticos y legales. En este sentido, por ejemplo, la explicación del ámbito científico determinará sus procedimientos dependiendo de cómo define la vida y la muerte.

Vamos a revisar algunas definiciones del concepto muerte primero en lo que se refiere al cuerpo. Es en el ámbito médico-científico donde buscaremos las respuestas. Manuel Fernández del Riesgo en su libro, *Antropología de la muerte*, hace un recorrido que se inicia en el origen del Universo, siguiendo por las religiones, los ritos funerarios actuales y lo que denomina la impotencia de la filosofía ante la muerte. Para el autor:

> (...) la muerte es un fenómeno universal e inevitable propio de los cambios cualitativos o discontinuidades que vienen a definir los niveles de realidad. Entre ellos destacan el nivel de lo físicoquímico, el de lo vital y el de lo humano. Y en todos ellos aparece el fenómeno de la cesación o terminación.[56]

Para este autor el problema que debemos cuestionarnos no es sobre la muerte como un paso del ser al no ser -idea base de la relación de Occidente con la muerte, que considera vida y muerte como eventos contrarios que se niegan el uno al otro a diferencia, de las culturas mesoamericanas, por ejemplo, donde vida/muerte son asumidas como dualidad- sino que deberíamos cuestionarnos por el paso mismo, el tránsito entre vida y muerte.

El autor francés L.V.Thomas[57] en su libro *La muerte una lectura cultural*, hace un desglose de los tipos de muerte llegando a la conclusión que en todos lo común es el "corte", es decir, la exclusión del mundo de los vivos. Nos dice también sobre la irreversibilidad como un criterio clave de la muerte,

11. Zoe Leonard, 1990, "Seated anatomical model in box". Gelatina de plata.

56 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid. Pág.9.

57 Louis Vincent Thomas (1922-1994) sociólogo, antropólogo y etnólogo francés. Ha publicado numerosos libros del tema de la tanatología y los saberes teológicos, científicos y antropológicos acerca de la muerte.

12. Zaida González. 2010. De la serie "Recuérdame al morir con mi último latido". Fotografía sobre papel pintada a mano.

"En Recuérdame al morir con mi último latido, se hace un recorrido visual de fotografías de mortinatos que presentan deformidades físicas y anormalidades de sistemas fisiológicos (debido en parte, al uso indiscriminado de pesticidas en el sector agrícola), lo que no los hace viables para su subsistencia, siendo abandonados o donados a la ciencia." Zaida González.

> Por definición, un organismo muerto no puede ser devuelto a la vida (…). Bioquímicamente, no es realista pensar que la muerte podría ser revertida. Tan pronto como los tejidos mueren, los juegos de autolisis y las enzimas comienzan a destruir las células.[58]

Para este autor la muerte debe entenderse como un hecho cultural y por esto necesita estarse redefiniendo ya que ha experimentado cambios a lo largo del tiempo a medida que la ciencia y tecnología han incrementado nuevos avances. Así también los temas de debate público y actual como la eutanasia, el transplante de órganos y la vida mantenida por medios artificiales han sumado voces que buscan reinterpretar cuándo realmente se está vivo o muerto.

Los criterios médicos que permiten el diagnóstico de la muerte nos permiten que este hecho insondable sea constatable físicamente. Son parámetros comprobables que nos indican el momento en que que un cuerpo ya no tiene más vida. Aquello que nos suena como un concepto inmensamente abstracto es medido y controlado por el cuerpo médico y marca un momento definitivo desde donde la ciencia se desmarca, dejándole el lugar a las creencias que explican que pasa ahora con esa alma y que deben hacer los sobrevivientes.

Es este momento el que causaría más horror, el poder ser espectadores del instante que transforma a una persona que pasa de estar hablando y respirando a ser una imagen muda, en este sentido el historiador de arte Hans Belting relacionará la muerte con la imagen:

> Los seres humanos quedaban desamparados ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen. Perdieron al muerto, que había sido partícipe de su comunidad, a cambio de una simple imagen.[59]

Desde el punto de vista fisiológico, la muerte significa la definitiva detención de las funciones vitales, seguida de la desorganización de las estructuras que componen tejidos y células. La muerte orgánica, pues, se entiende como "un proceso de desorganización y desintegración irreversible."[60] Tradicionalmente se consideraban dos signos clínicos

58 Thomas, L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona. Págs. 12-13
59 Belting, H. "Antropología de la imagen". Ed.Katz, España, 2007. Pág.180.
60 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid. Pág.42

para determinar el deceso: el detenimiento de la respiración y el paro cardíaco. Debido a las modernas técnicas de reanimación, estos signos ya no son suficientes. Por ello se ha añadido lo que se ha llamado la muerte del cerebro: el encefalograma plano o trazo isoeléctrico (EEG), sin que se detecte reactividad alguna durante un periodo de tiempo entre las 24 y las 48 horas. En la sociedad actual, gracias a los avances técnicos y quirúrgicos, se vuelve cada vez más importante el establecimiento de un diagnóstico de muerte clínica, pues ello se necesita no sólo para enterrar, sino también para desconectar (supervivencia asistida), y para transplantar órganos.[61]

Pero la muerte desde el punto de vista orgánico no se concibe como un evento puntual, sino más bien como un proceso, que va desde la disfunción de los centros vitales hasta la autodestrucción de los tejidos o autolisis. Por tanto, más que un signo absolutamente determinante de la muerte, lo que hay es un "conjunto de presunciones," con relación a un proceso que se sabe al final irreversible.

Para Thomas la muerte es también un fenómeno complejo y fragmentado en el plano somático, ya que no ocurre simultáneamente en todo el cuerpo. Aún cuando la muerte es irreversible, en el plano biológico pueden ocurrir contradicciones con esta definición ya que la muerte puede acontecer a un todo o a las partes o a ambos. Así nos explica que es posible que las células individuales e incluso órganos mueran, y sin embargo, el cuerpo que los contiene continúe viviendo. Cada día miles de células de nuestro cuerpo mueren y son reemplazadas por otras nuevas. Así mismo, se puede observar en organismos inertes que la mayoría de sus células continúan viviendo por un tiempo más, así los cadáveres pueden presentar crecimiento de uñas y pelo. Por esta razón los órganos pueden ser extraídos de un cuerpo inerte y utilizados para el transplante.

El autor define también los tipos de muerte, aludiendo así a lo que podríamos comprender como los pasos de etapas o dimensiones de la muerte. De este modo se inicia con la muerte desde la dimensión clínica para pasar a las dimensiones socio-culturales. Thomas identifica la muerte clínica, aquella que ocurre cuando el corazón deja de latir y cesa la respiración del paciente. La inversión de la muerte clínica a veces es posible a través de la RCP, la desfibrilación, la inyección de epinefrina, y otros tratamientos. Y nos señala los cambios sociales que esto trajo, ya que,

13. Enrique Simonet, 1890. "Anatomía del corazón; ¡Y tenía corazón!; La autopsia". Óleo sobre tela. 176.5 cm. X 292 cm. Museo de Málaga.

14. Albert Sands y Josiah Johnson, "La sala de operaciones del Hospital General de Massachussets", Daguerrotipo,1848. The Paul Getty Museum, Malibu, California.

61 Íbid. Pág. 45

15. "Osiris en trance de muerte, dispensando su divina esperma, fuente de vida." Relieve en basalto. detalle del sarcófago de Nes-šutfene.Saqqāra. Periodo Tolemaico. Museo de Arte de Viena.

> Antes del descubrimiento de que el corazón podía ser resucitado, la gente asumía que la muerte se producía cuando el corazón dejaba de funcionar. Con la reanimación vino la incómoda sensación de que lo que parecía ser la muerte sólo puede ser coma, sobredosis o shock. Estos temores en el siglo XIX llevó a los recién fallecidos a ser observados por un período de días, y a que las criptas y ataúdes se hayan hecho "escapables".[62]

Thomas nos explica según el punto de vista que analice el momento de la muerte este se desplaza y es que en su aspecto legal, la muerte debe declararse por una autoridad pudiendo ser un médico, por un forense, o por un juez que declara muerto a un desaparecido por más de un cierto tiempo. El certificado de muerte es el documento legal que dice como y cuando murió la persona y quién lo declaró.En cambio en su aspecto social dependerá de cuando se realicen sus rituales, así según Hertz, una persona no está completamente muerta hasta que no se hayan realizado los rituales oportunos.

La definición de muerte religiosa nos traerá la noción de fractura en lo que antes era un solo ser, ya que la Iglesia Católica Romana entiende la muerte como la "separación total y definitiva del alma del cuerpo." Es una definición filosófica que se apoya en la Biblia y la tradición teológica cristiana y que se basa en las creencias por la naturaleza dual del hombre definición que no toca los aspectos más concretos del momento de la muerte:

> Definir la muerte como separación del alma del cuerpo significa indicar qué es lo que pasa en lo más profundo de la estructura ontológica del ser que muere y, al mismo tiempo, permite entender la diferencia radical entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, con todas las consecuencias que eso comporta desde un punto de vista ético. Pero una cosa es preguntarse qué es la muerte y otra muy distinta cómo se muere y cuál es el momento preciso en que se muere. Para estas cuestiones, la moral católica se ha remitido siempre -siguiendo la común praxis médica- a los conocidos parámetros de la muerte cardíaca, es decir, a la cesación definitiva de la función cardiorrespiratoria. Este procedimiento se considera adecuado, a pesar de que no han faltado motivos de duda.[63]

El Vaticano ha reconocido que el diagnóstico de muerte es un tema para la medicina, no para la Iglesia. Y será en 1957 que el Papa Pío XII afirmará que la determinación de la muerte

62 Thomas,L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona. Pág 12-13
63 Íbid.

era competencia de médicos especialistas.[64] Contrariamente las religiones orientales como el Budismo y el Sintoísmo, declaran que mente y cuerpo están unidos, y tienen problemas para aceptar la muerte cerebral como indicador del deceso. Algunos Judíos ortodoxos, los nativos americanos, los musulmanes y los cristianos fundamentalistas creen que mientras el corazón está latiendo, aunque sea de manera artificial, todavía están vivos.[65] Thomas plantea así que la muerte se convierte en un dato paradójico, que debido a la urgencia que requieren los transplantes ha forzado a buscar el momento justo de la muerte lo cuál va a obligar a la definición legal de la muerte. Y dice,

> (...) cuanto más progresa el conocimiento científico de la muerte menor es la posibilidad de precisar cuando y cómo se produce.[66]

El autor Pascual Mora[67] en su ensayo *La muerte como imaginario social*, reflexiona sobre la necesidad de actualizarnos frente al problema en constante evolución que es la muerte en la sociedad postmoderna. Antiguamente la muerte se esperaba en el hogar donde el moribundo era acompañado por sus familiares quienes lo apoyaban espiritualmente.

El popular Ars Moriendi redactado en el siglo XV era un compendio de textos e imágenes que reunía los consejos que se practicaban desde hacía siglos para el cuidado del enfermo en su lecho de muerte bajo la idea subyacente de que el buen morir era clave para la salvación de su alma y que el agonizante libraría allí su última batalla contra los demonios.

Hoy la muerte dejó de ser un problema del hogar para ser un problema que se resuelve en la clínica. A diferencia de antaño que se hablaba de buena muerte, hoy se habla de muerte dulce, esto es, anestesiada, inconsciente. Los rituales antiguos de la muerte nos hacían compartirla con la familia y los amigos, en cambio hoy sucede dentro del curso de una vida vertiginosa convirtiéndose así en un fenómeno aislado y pasivo. Y dice:

> Hoy la muerte dejó de ser una realidad existencial para pasar a tener un apellido: muerte encefálica, muerte clínica, muerte asistida; en fin, la muerte dejo de ser un asunto personal para

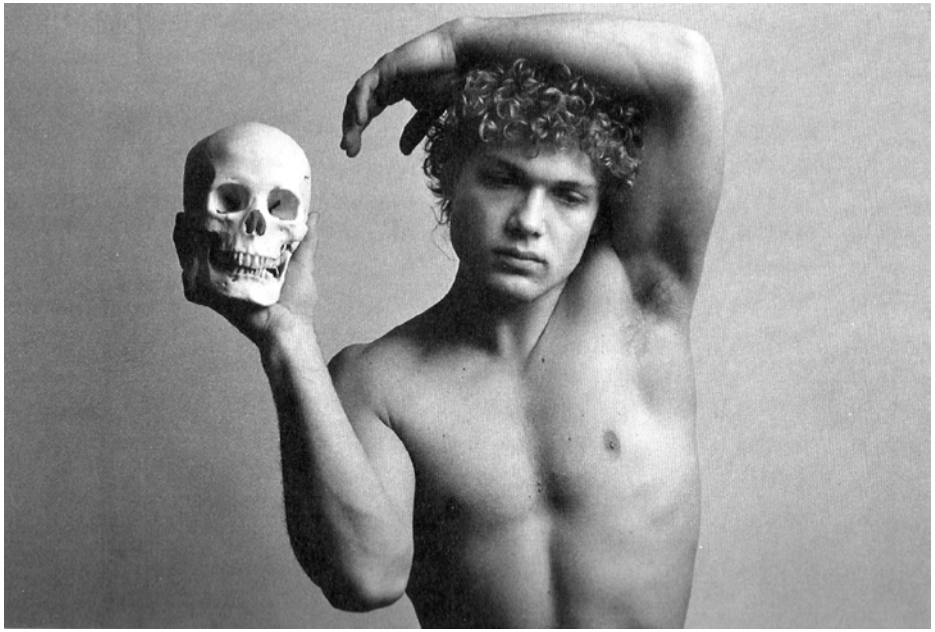
16. "Entierro en Sawa". Miniatura del manuscrito Maqāmāt de al-Harírí, 1237. Biblioteca Nacional de París.

64 Carrasco de Paula, I., Monseñor. "Los parámetros de la muerte cerebral desde el punto de vista de la moral católica" . Publicaciones Universidad de la Sabana, Colombia.
65 Thomas, L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona. Págs. 12-13
66 Íbid. Pág. 22
67 Pascual Mora (1961-) es un Filósofo venezolano y Doctor de la Universidad Rovira i Virgili.

pasar a formar parte a un proceso intersubjetivo, de allí la aparición de los llamados comités de bioética en las clínicas y hospitales.[68]

Hasta aquí hemos hecho un recorrido por distintos niveles de ref exiones sobre la muerte evidenciándola como un fenómeno común e inevitable de lo existente en el Universo. Aún así como inmenso misterio que ocurre a plena luz del día nos desborda y nos ofrece un silencio como respuesta. La experiencia de la muerte se configura como el instante de máxima realidad y encuentro definitivo con el sentido/sin sentido de nuestra existencia y como la pregunta clave sobre nuestro destino posterior.

Vimos también que al ser humano le preocupa tanto su propia muerte como la del otro, su drama interno al saberse morituro le acompaña y determina toda su existencia así como la preocupación sobre la vida del otro, el otro que es indispensable compañero.



17. Duane Michals, 1986, "All things mellow in the mind".

68 Mora-García, P. "La muerte como imaginario social: una mirada de la modernidad a la postmodernidad cultural". Dikaiosyne. Año VI. Nº 11. Julio - diciembre, 2003. Universidad de los Andes, Venezuela.

3.-El problema existencial de la muerte propia según Martin Heidegger.

18. Luigi Miradori, (Genovesino). "Cupido durmiendo", siglo XVIII. Óleo sobre tela. 76 X 61 cms. Cremona, Museo Cívico "A la Ponzone".

La muerte como la gran pregunta del ser, aquel fenómeno que vivimos en el límite de nuestras emociones, ha sido uno de los grandes impulsadores del pensamiento. ¿Cómo se puede entender la vida, la existencia sin entender aquello que está innegablemente latente y que corresponde a su fin?

La disciplina de la filosofía en las civilizaciones avanzadas representa uno de los intentos más racionales de la humanidad de tratar con el problema de la muerte. Para Schopenhauer "la muerte es el verdadero inspirador genio, o la musa de la filosofía."[69]

También Conzelus y Williamson[70] en su ensayo acerca del miedo universal a la muerte, le dan a la muerte un carácter de problema primigenio, y postulan que toda la empresa de la filosofía puede ser vista como una respuesta cultural humana altamente evolucionada para el problema fundamental de la muerte.[71] De la misma manera, los artistas como agentes culturales también tratarán el tema de la muerte y cómo comprobaremos en el tercer capítulo muchas veces sus fundamentos creativos coincidirán con algunos de los pensamientos filosóficos que revisaremos a continuación.

Vamos a abordar este tema, de la muerte, con los filósofos contemporáneos Martin Heidegger y Emmanuel Levinas. Dentro de los alcances de esta investigación y considerando los límites de un estudio tan complejo[72] como éste se pretende de manera muy breve, a modo de pincelada, exponer sus ideas sobre la muerte y lo que significa para el hombre ser consciente de la suya propia y de la del otro.

69 Schopenhauer (1957:249) Citado por Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Sage Publications.

70 Calvin Conzelus Moore, PhD., es profesor de sociología y antropología en la Universidad de Bowdoin. John B, Williamson, Ph.D. de la Universidad de Harvard, es profesor de sociología en Boston College. Especialista en estudios sobre la muerte, es autor de más de 15 libros y 100 artículos sobre el tema.

71 Íbid.

72 Reconociendo los alcances de un estudio filosófico tan complejo y los propios límites en cuanto a la correcta interpretación de estos textos hemos accedido a través de otros estudiosos a las ideas de estos filósofos.

Comenzaremos con Martin Heidegger considerado uno de los pensadores más importantes e inf uyentes del siglo XX. Heidegger en su libro *Ser y Tiempo*, propone una filosofía ontológica-existencial que busca explicar no el sentido de la existencia humana, sino de la comprensión del sentido del ser en cuanto tal.[73]

Heidegger define el ser como Dasein, que quiere decir ser-ahí.[74] El hombre es la manifestación del ser, es un desvelamiento, es decir, es el ente donde el ser se hace manifestación. La esencia del Dasein es la existencia.[75]
Pero, ¿cómo es este ser?,

> Heidegger define el Dasein como la morada de la comprensión del ser, esto es, la manifestación del ser en este ente que es la existencia (humana). El Dasein se comprende así mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo.[76]

Esto permite que el Dasein sea un ser privilegiado sobre los demás entes, ya que puede comprenderse y preguntarse por su ser. El Dasein, es un ser que está arrojado en el mundo, el mundo es parte o componente de su propia existencia. El filósofo venezolano Juan José Montiel nos explica:

> La constitución fundamental del ente en cuanto existente es el estar-en-el-mundo. Esta constitución o estructura puede entenderse sólo desde la existencia, la cual está constituida por sus propias posibilidades. El existir es la realización de posibilidades, es decir, un autodeterminarse con respecto al mundo (...) no es un simple donde, en el que el hombre es. Así como el hombre se constituye como existente en su relación con el mundo, el mundo se constituye como tal en su relación al existente. El mundo no es un universo aparte e independiente del hombre, el mundo se constituye desde el hombre.[77]

Extraemos dos ideas de esta cita, por un lado que el hombre no es una realidad sino más bien una posibilidad. Esto quiere decir que como seres humanos siempre estamos

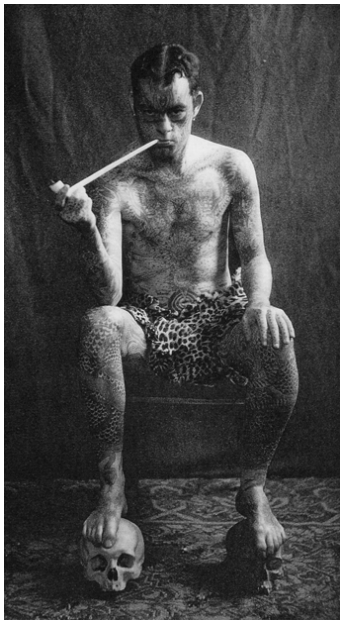
73 Montiel, J. J. "El pensamiento de la muerte en Heidegger y Pierre de Theilhard de Chardin". Revista Utopía y Praxis Latinoamericana Año 8 , Nº 21 Abril-Junio 2003. Pág.66
74 Íbid.
75 Fernández, D. "De otro modo de ser-(para-la-muerte)". Revista de Filosofía A Parte Rei 52, Julio 2007.
76 Montiel, J. J. "El pensamiento de la muerte en Heidegger y Pierre de Theilhard de Chardin". Revista Utopía y Praxis Latinoamericana Año 8 , Nº 21 Abril-Junio 200. Pág.65
77 Íbid.

deseando ser otra cosa, estamos proyectándonos a una posibilidad futura. Por otro lado, que el mundo adquiere sentido por la existencia del hombre, el mundo está lleno de cosas y utensilios, pero la relación entre ellos se da por medio del proyecto humano. El mundo de Heidegger no es el mundo de la naturaleza sino el mundo de las significaciones al que accede el Dasein comprendido como proyecto.[78]

Pero veamos como Heidegger ha pensado la muerte. La muerte para el filósofo es un fenómeno[79] de la vida[80] por lo que podríamos interpretar la muerte desde una perspectiva tanto ontológica[81] como biológica. Con tres términos aparentemente semejantes: fenecer, dejar de vivir y morir, Heidegger busca la distinción entre la idea de muerte como término de lo viviente (referido a todo aquello que tiene vida, y que en ese sentido es extensivo al hombre y a todos los seres vivos) y morir como modo exclusivo de la existencia del hombre.

Así, existiría el fenecer, como concepto vago genérico e inescencial, que ocurre a las plantas, el dejar de vivir o fallecer como un concepto intermedio con el que Heidegger intenta designar la relación a la muerte propia del hombre, esto es, la relación del hombre con la muerte como un acontecimiento previsto, sabido, esperado y temido, pero que no es todavía la muerte en sentido ontológico existencial.Y por último, el término morir, que reserva como modo exclusivo de ser del Dasein[82]. Según el estudioso de Heidegger, John Richardson[83], para el filósofo la muerte no es un fin como lo comprendemos comúnmente, esto quiere decir que no es ni el cumplimiento del Dasein, ni es su detención, ni es su terminación, ni tampoco es su desaparición.[84]

En este sentido, nos explica Fernández del Riesgo, el animal acaba, pero no es relativamente a la muerte porque no comprende ni asume su posibilidad como proyecto.



19. McDermott y McGough, "And to some extent, 1888". Palladium, 1993. 35 X 28 cms. Fragmento. Colección Emmanuelle y Jerôme de Noirmont, París.

78 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. 2003.
79 RAE : Fenómeno: En la filosofía de Immanuel Kant, lo que es objeto de la experiencia sensible.
80 Íbid
81 RAE: Ontología es la parte de la filosofía que investiga en qué consiste el ser y cuáles son los ámbitos o regiones del ser fundamentales.
82 Fernández, D. "De otro modo de ser-(para-la-muerte)". Revista de Filosofía A Parte Rei 52, Julio 2007. Pág.4
83 John Richardson es Ph.D. de la UC Berkeley y profesor de filosofía de la Universidad de Nueva York. Autor especialista en filosofía siglo IX y XX en particular en Nietzsche y Heidegger.
84 Richardson, J. "Heidegger". Routledge Ed. NY, 2012. Pág. 148

20. Antoine Samuel Adam-Salomon, 1860, "Autorretrato", Biblioteca Nacional de París.

De manera contraria, el hombre tiene conciencia del carácter universal e insuperable de la muerte por lo que asume su posibilidad de morir y esta idea le acompaña en cada proyecto que haga de su vida. [85]

En el pensamiento de Heidegger sobre la muerte lo más importante es entenderla como posibilidad, una posibilidad que se sobrepone a todas las otras posibilidades que tenemos como seres humanos y que a la vez, al suceder, las imposibilitaría.

Heidegger no acepta la idea de que no podamos experimentar nuestra propia muerte y que por esta razón para entender la muerte deberíamos asistir la de los otros. Para el filósofo nuestra relación principal es con nuestra propia muerte por lo que insiste en que cada uno debe entender la suya propia ya que los demás, vivos o muertos, no pueden ayudarnos realmente en la formación de esta relación.[86] "*So we must understand death as possibility, and as mine*".[87]

Según cómo enfrentamos a la muerte Heidegger define dos tipos de existencias en cuanto ser-en-el-mundo. Una auténtica y una no auténtica. La no auténtica sería la existencia como cuidado, que es aquella existencia "sumergida en lo cotidiano que implica que el Dasein vive atento a las cosas y a los otros y de espaldas a sí mismo."[88] Esta existencia es la fuga ante la muerte. Para Heidegger lo opuesto sería la existencia auténtica, el ser-para-la-muerte, el encuentro con la angustia y el miedo.

Heidegger intenta mostrarnos cómo cotidianamente con nuestro lenguaje y prácticas comunes hacemos el esfuerzo por evadir la muerte. Este deseo de ocultarla se hace evidente en nuestro modo diario de hablar sobre la muerte, aunque reconocemos que las personas deben morir lo hacemos de un modo que en nuestro presente es aún irrelevante.[89] Dice el autor que no se trata de que con ello neguemos la certeza de la muerte pero sí la malinterpretamos a fin de eliminar su aguijón.[90] Esta malinterpretación se basa en considerar que la muerte es un evento puntual que sucederá muy por delante

85 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid. Pág.58
86 Richardson,J. "Heidegger". Routledge Ed. NY, 2012. Pág. 148
87 Íbid.
88 Montiel, J. J. "El pensamiento de la muerte en Heidegger y Pierre de Theilhard de Chardin". Revista Utopía y Praxis Latinoamericana Año 8 , Nº 21 Abril-Junio 2003. Pág. 66
89 Richardson,J. "Heidegger". Routledge Ed. NY, 2012. Pág. 149
90 Íbid.

de nosotros como si lo visualizáramos en una línea de tiempo. Pero la característica primordial de la muerte es que es posible en cualquier momento, así su certeza está vinculada con la indefinición del momento en que sucederá.[91]

La indefinición de cuándo moriremos es una amenaza para nuestra vida que se conforma de proyectos que nos identifican y que de esta manera quedan en un riesgo constante, por esto la muerte nos inquieta y por esta amenaza de irrupción de la nada es que intentamos ignorarla en nuestro diario vivir. De esta manera es que vamos empujando y distanciando nuestra muerte y tratándola como irrelevante "*until I get close*"[92] para contener la ansiedad de la muerte que siempre está latente en nuestro interior.[93]

Así, es por medio de la sensación de la angustia donde descubrimos la nada y cómo la existencia se está sosteniendo realmente en la nada. La angustia sería la condición misma de una existencia temporal y finita y se encontraría siempre en el fondo del hombre.

A diferencia de otros entes dotados con vida, sólo el Dasein propiamente muere. Por esta razón la muerte implica para el Dasein un modo propio de ser como ente, esto es, una manera de ser propia del hombre. El Dasein es un ente "cuya constitución propia es el estar vueltos hacia el fin."[94] Así, la angustia a diferencia del miedo no se proyecta hacia un objeto (externo) que tememos, la angustia se dirige hacia mi mismo, mi mundo, la angustia surge de la conciencia que tengo de mi propia finitud:

> En la angustia se desploma el mundo en el que habito, el mundo como totalidad se revela sin importancia, insignificante y nulo. Lo que me inspira angustia no es un ser mundano determinado sino el mundo como tal. En la angustia, el mundo como mundo se me aparece inexorablemente en toda su nada. En la angustia, el mundo se revela como nada.[95]

El filósofo Diego Fernández nos explica que el Dasein, es un ser-para-la-muerte, un ser-consagrado-a-la-muerte, un ser-que-tiende-hacia(o hasta)-la-muerte. Así, la muerte, como hemos visto ya no se refiere a un fin, ni a dejar de vivir, ni se refiere a un límite

21. Erwin Blumenfeld, 1933, "Hitlerfresse". Gelatina de plata, 29X22 cms. Colección Yorick y Helaine Blumenfeld, Paris.

91 Íbid. Pág.150
92 Íbid.
93 Íbid.
94 Fernández,D. "De otro modo de ser-(para-la-muerte)". Revista de Filosofía A Parte Rei 52, Julio 2007. Pág.1.
95 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. 2003.Pág 16

22-23. Sally Mann, 2000-2001. "Sin título", dos imágenes de la Serie Body Farm. Fotografía a color y en blanco y negro.

de la vida previsto e inevitable, sino a un modo de ser del hombre cuya existencia está, de manera estructural, abocada hacia la muerte. La muerte implica el estar vuelto hacia el propio fin, la relación de cada Dasein con el fallecer, que no es meramente un todavía no, sino que más bien la propia inminencia del fallecer, es decir que ya está ahí, en tanto inminencia. Con muerte designaría entonces, esta inminencia perteneciente originariamente a la existencia del Dasein, a su estar-en-el-mundo.[96]

El hombre es posibilidad, constitutivamente es un poder ser, y la muerte es la máxima posibilidad, la plenitud del poder ser del Dasein como unidad y totalidad.[97] El filósofo y teólogo Matías Omar Ruz[98] nos explica que:

> (...) la dimensión mortal del Dasein como das Sein zum Tode ("ser para la muerte"), forma parte esencial del ser humano. La muerte es una verdadera posibilidad, más aún, representa la posibilidad más peculiar del hombre, puesto que es la posibilidad necesaria de la absoluta imposibilidad de ulterior existencia; necesaria posibilidad del acabamiento humano. Unidad y totalidad humana.[99]

La existencia auténtica del ser-para-la-muerte del hombre consistiría, en no huir de la expectativa de la muerte, sino que aceptarla, cultivarla y soportarla como posibilidad. Este enfrentamiento con la angustia de la muerte propia a su condición, provocaría en el hombre un estado de libertad-para-la-muerte.[100]

En el trabajo de los artistas Teresa Margolles y Andrés Serrano podemos encontrarnos con imágenes de la muerte del cuerpo, de un cuerpo que no significa ya una persona. Es la mirada objetiva, forense de la muerte de otro ser humano, anónimo, abandonado de sus rituales y por esto de su unicidad e identidad. Este cuerpo que nadie protege es imagen de la angustia más profunda del ser humano. Siguiendo la idea de Hans Belting de que "la incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión

96 Íbid. Pág. 4.
97 Íbid. Pág 14
98 Matías Omar Ruz nació en Córdoba Argentina en 1974. Es sacerdote de la Arquidiócesis de Córdoba desde 2002 y actualmente reside en Münster, Alemania, donde cursa su doctorado en teología. Es licenciado en filosofía y teología por la Universidad Católica Argentina de Córdoba. Fuente: Sociedad Argentina de Teología
99 Íbid.
100 Íbid.

a verse como otros, y en imagen"[101] es probablemente en estos autores el camino de exploración de su propia angustia vital ante la posibilidad de la muerte, lo que les ha llevado a buscar en el mundo aquellas imágenes que puedan evidenciarla, y de esta manera -la más cruda posible- nos hacen espectadores a través de su expresión en la fotografía de estos cuerpos. "Al descender al abismo de su profundidad, el hombre encuentra la angustia." [102]

24. Marina Abramovic, "Carrying the skeleton I". C-print, 2008. 203 X 180 cms. Colección particular.

101 Belting, H. "Antropología de la imagen". Ed.Katz, España, 2007. Pág. 15
102 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo." Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. 2003.Pág 15

25. Adel Abdessemed, "Mes amies", 2005. Inkjet print. 47 X 63,5 cms. Detalle. Colección particular.

4.-El problema existencial de la muerte del Otro según Emmanuel Levinas.

Hasta aquí hemos visto el pensamiento de Heidegger sobre la muerte y su sentido como modo propio del hombre como ser-para-la-muerte. Pero el filósofo se pregunta también por el sentido de la muerte del otro, ya que como decíamos, conocemos la muerte no por nuestra propia experiencia sino porque la presenciamos y padecemos en el otro.

Para Heidegger la muerte de los otros, no es la muerte en el sentido existencial del ser-para-la-muerte. Sólo estoy volcado hacia la muerte o ante la inminente posibilidad de la muerte cuando la muerte es mía. Ya que el concepto de la muerte para Heidegger es fundamental del Dasein. Así, nos vemos imposibilitados de experimentar la muerte del otro ni tampoco morir por los demás, sólo podemos asistir a la muerte de los otros.

> Nadie puede tomarle a otro su morir (...). El morir debe asumirlo cada Dasein por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella "es", es por esencia cada vez la mía. Es decir, ella significa una peculiar posibilidad de ser, en la que está en juego simplemente el ser que es, en cada caso, propio del Dasein, En el Morir se echa de ver que la muerte se constituye ontológicamente por medio del ser-cada-vez-mío y de la existencia.[103]

Es en este punto, sobre la experiencia personal de la muerte y el distanciamiento hacia la muerte del otro que plantea Heidegger, que vamos a revisar el pensamiento de Emmanuel Levinas, autor que nos ofrece una perspectiva diferente. Nos interesa ahondar en cómo los seres humanos padecen la muerte del otro y cómo es este dolor motivador de una búsqueda de sentido que se expresará en la elaboración de rituales y arte.

Levinas plantea una ruptura en cuanto al pensamiento de Heidegger, del que es deudor. Esta ruptura, en cuanto al tema de la muerte, se plantea como el traslado de la preocupación por el propio ser hacia el Otro. Esto es, el cambio de visión de la muerte desde la ontología a la ética.[104] Nos explica Omar que Heidegger subordina el ser a la conciencia, apelando a su procedimiento fundamental: comprender lo que es, lo concreto. En esta subordinación, que es mutua entre ser y conciencia, el sujeto está

103 Heidegger,M. "Ser y tiempo." Ed. Trotta, 2003. Pág.260.
104 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo." Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. 2003.Pág 15

aislado, sin poder salir de sí. Levinas cree que, el individuo sólo puede ser rescatado de este aislamiento por una salida hacia el Otro, que al mismo tiempo sea ética. Se tratará de formular "una trascendencia que no se mantenga en el ser y que no signifique elevar el existente (el sujeto) a una forma superior de ser."[105]

Por ello, nos explica el autor, Heidegger se acerca al sentido del ser a partir del hombre. El hombre es el ente que comprende el ser y que se pregunta y se interroga por él. "El ser y su significado conciernen de tal manera al hombre que constituyen lo propio de él."[106] De esta manera, Omar nos explica el vínculo que hace Levinas entre el Yo y el ser a partir de esta interrogación que es existencial en el hombre,

> (..) la relación entre lo que es objeto de interrogación y la interrogación misma es una relación única; es el hecho de tener un interés propio, la cualidad de mío. Para Levinas, esta estrecha relación entre la pregunta y lo preguntado permite que, por primera vez, el Yo se "deduzca" de la ontología, se "deduzca" del ser, que lo personal se "deduzca" de lo ontológico. Esta cualidad de mío, mide la forma de sentirse afectado por el ser y significa el "poder ser".[107]

Pero según nos explica el autor, para Levinas el hombre ha quedado sujeto al ser,

> La esencia del hombre se mide por la obediencia al ser. Más tarde en la analítica del Dasein, el ser estará comprendido, preso, apropiado.[108]

Y es de este análisis que Levinas planteará que surge la siguiente fórmula:

> Estar allí es estar en el mundo como ser, al lado de las cosas de las que es necesario cuidar. De ahí la estructura del ser-en-el-mundo".(...) La preocupación posee una estructura interrogativa de cómo, no de qué. Los elementos existenciales se reúnen en una fórmula única: estar ya por delante de sí mismo y en el mundo (al lado de las cosas). Con las fórmulas temporales "ya", "al lado de", "por delante de", hay un intento de acceder al tiempo de manera que no sea a partir de lo que lo mide. Para Levinas, Heidegger va a deducir el tiempo mesurable a partir del tiempo original. Cómo se entienda el tiempo, va implicar el modo de entender la muerte.[109]

26. Sally Mann, 1994, "Eyeless in Col Alto". Gelatina de plata. Detalle. Medidas 60,6 X 50,2 cms.

105 Íbid. Pág. 23
106 Íbid.
107 Íbid.
108 Íbid.
109 Íbid.

27. Gottfried Helnwien, 2010. "The murmur of the innocents". Óleo sobre tela. Dimensiones 220 X 330 cms.

28. Marlene Dumas, 2008. "Death Marilyn". Óleo sobre tela, 40 X 50 cms. Colección privada Nueva York.

De este modo es que Levinas a través del análisis del tiempo en Heidegger va a interpretar la muerte de otra manera. Levinas concibe el tiempo éticamente y no ontológicamente.

Mientras que para Heidegger, el tiempo es, apropiación o enfrentamiento con la muerte, el tiempo es ser-para-la-muerte, para-mi-muerte. De modo contrario, Levinas piensa que, el tiempo, no es ser-para-la-muerte, sino que es una modalidad de ser contra la muerte. El tiempo no es para Levinas limitación del ser, sino su relación con el infinito. En el pensamiento de Levinas "la muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca."[110] Así para el filósofo el tiempo se relaciona con el Otro,

> (...) la duración del tiempo no es asunto sólo del sujeto, sino que es en relación con los demás. La duración del tiempo es una relación con el infinito, con lo incontenible, con lo Diferente".

De esta manera Levinas interpreta y relaciona la idea del tiempo heideggeriano en relación con la preocupación que tenemos por el Otro:

> El tiempo es, a la vez, ese "Otro en el Mismo", no como unión del Otro y el Mismo; no puede ser sincrónico. El tiempo sería "la inquietud del Mismo por el Otro, sin que el Mismo pueda jamás comprender al Otro, englobarlo.[111]

La muerte, para Heidegger y para Levinas, resulta ineludible; para uno, el tiempo se deduce de ella y permite al "Mismo ser un todo"; para el otro, el Otro y su muerte rompe mis cimientos.[112] Levinas reflexiona sobre la experiencia de la muerte del Otro que al ser algo que acontece a alguien es en sí una experiencia de segunda mano para mí. Pero es que la muerte es irremediable separación y dolor y nos remite a un misterio que va más allá de nosotros mismos, más allá de una experiencia vivenciable del sujeto, es por esto que se pregunta "¿no remite la relación con el prójimo y con su muerte a otro origen de sentido?"[113]

> El morir del otro, su misterio, afecta mi identidad como Yo, rompe el Mismo, rompe mi Yo. De este modo, mi relación con la muerte de los otros no es un conocimiento de segunda mano.[114]

110 Íbid.
111 Íbid.
112 Íbid.
113 Íbid.
114 Íbid. Pág.25

Para Levinas es fundamental encontrar nuevos sentidos para la experiencia de la muerte, diferentes de los planteados por Heidegger como la angustia, el miedo y la conciencia de la nada.[115] El filósofo centrará esa búsqueda no ya en el propio ser sino en la relación con el Otro ya que nuestra relación con la muerte sobrepasa la experiencia:

> (...) es afección, pasividad, efecto de la desmesura, conmoción del presente por el no presente, más íntima que cualquier intimidad, hasta la ruptura, en un a posteriori más antiguo que todo a priori. La relación con la muerte, más antigua que cualquier experiencia, no es una visión del ser y la nada; es "diacronía[116] inmemorial que no se puede remitir a la experiencia.[117]

Si la muerte era la nada en el pensamiento de Heidegger, no podemos decir que la muerte de alguien está llena de nada, lo que fue esa persona se mantiene en el superviviente. Aquí es donde Levinas establece el tipo de relación que existe en el superviviente por la muerte del Otro.

> El superviviente está frente a la muerte como responsable a la medida o la desmesura de la muerte. Una respuesta que no es respuesta, sino responsabilidad; no corresponde a la medida de un mundo, sino a la "desmesura del infinito". Es mi mortalidad, mi condena a muerte, tiempo "en el artículo de la muerte, mi muerte que no es la posibilidad de la imposibilidad sino un puro rapto", lo que constituye este absurdo que hace posible la gratuidad de mi responsabilidad hacia el prójimo.[118]

Sin darnos cuenta estamos siempre siendo afectados por el Otro. Es por medio del rostro que el Otro consigue presentarse, relacionarse, expresarse y confiársenos. En palabras de Levinas,

> En esta relación con el rostro, hay una trascendencia que es "ausencia" de este mundo, "destierro de un ser, su condición de extranjero, de despojado o de proletario". El rostro mira y en esta mirada "hace su epifanía el rostro como rostro."[119]

29. François Aubert, "Camisa del emperador Maximiliano después de su ejecución", México, 1867. Colección Amon Carter Museum, Texas.

30. Ishiuchi Miyako, 2000-2005, de la serie "Mother's". Toma 1 del vídeo. DVD, 10m., 58 segundos.

115 Íbid.
116 RAE. Definición diacronía: 1. f. Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo.
117 Íbid.
118 Íbid. Pág. 33
119 Caycedo B., M. "La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte". Revista Colombiana de Psiquiatría Vol.36, Nº2, Bogotá Abril/Junio 2007.

31. Christian Boltanski, "Monumento (Odessa)", 1989, instalación con seis impresiones en gelatina de plata, luces y cables. Dimensiones variables. Marian Goodman Gallery, NY.

El Otro que se expresa se me confía y no hay ninguna deuda respecto al otro, porque es una deuda impagable; no estamos nunca libres de ella. Somos individuos por la responsabilidad que tenemos sobre el prójimo.

> (...) el otro es lo absolutamente Otro, me interpela. El otro está ahí para hacernos responsables de él, es una responsabilidad infinita. Estoy obligado a responder por el otro. El otro me concierne, y me grita: ¡No me mates! Esa es la relación ética que rompe con toda metafísica-ontología. La relación ética rompe con la hipóstasis y con la soledad que antes era ontológica.[120]

Según Omar es de este "cara-a-cara" que se deriva una responsabilidad que sobrepasa la autonomía del sujeto, en la forma de un compromiso ético que es anterior a la decisión y acción del sujeto. "El rostro es discurso que va a estructurar la responsabilidad del yo".[121]

> El tercero me mira en los ojos del otro: el lenguaje es justicia. [...]. El rostro en su desnudez me presenta la indigencia del pobre y del extranjero. [...]. La presencia del rostro [...] es indigencia, presencia del tercero (es decir, de toda la humanidad que nos mira).[122]

Desde esta perspectiva, la muerte del otro que muere me afecta en mi propia identidad como responsable, una responsabilidad "inefable." El hecho de que me vea afectado por la muerte del otro constituye mi relación con su muerte. Constituye, en mi relación, mi deferencia hacia alguien que ya no responde, mi culpabilidad: "una culpabilidad de superviviente."[123]

A modo de resumen podemos decir que en Heidegger la muerte es siempre, mi muerte. Para Heidegger morir es el yo que anticipa la muerte, el tiempo es para que yo muera. Para Heidegger la muerte es individual y solitaria sin conexión con los otros que nos rodean. En cambio para Levinas lo importante no es que yo muera sino que muera el Otro, su muerte no es ajena a la mía, la muerte del Otro crea en mi una respuesta, despierta un sentido de lo que es común a toda la existencia y por ello deviene en responsabilidad. Para Levinas el Otro son todos los otros; no hay selección elitista en esta ética.

120 Urquidi, G. "En torno al ser para la muerte en Heidegger, Lévinas y Sartre". Revista Psikeba online. Buenos Aires.
121 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo." Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. 2003.Pág 25
122 Íbid.
123 Íbid. Pág.32

> El que sobrevive, se siente responsable por la muerte ajena, porque se sabe constituido como sí mismo por el Otro. El rostro es una interpelación, una pregunta a mi encierro. Hay una fisión del Otro en mí, de modo tal que su muerte me afecta. [124]

Levinas nos propone una perspectiva social de la muerte en la que el Otro, con todo su sufrimiento y su muerte, tiene que ver con nosotros, despertando en nosotros el sentido de la responsabilidad. Según Omar,

> (...) desde una tanatología social, es posible a la comunidad decir: "el amor es fuerte como la muerte", donde amor no es poesía sino responsabilidad, no es romanticismo sino pasión, no es una idea sino el rostro concreto que inquieta.[125]

Este amor que plantea Omar es sentirse "invadido por el Otro hasta el extremo", sentirse responsable y guardián del Otro por el hecho de que nos sentimos parte y comprendemos que el bien común son todos los Otros. Esta manera de entender la muerte desde una perspectiva social rompería nuestro aislamiento permitiéndonos "padecer juntos lo que individualmente se torna insoportable."[126]

En esta acotada revisión del pensamiento de los filósofos Heidegger y Levinas, hemos abarcado la gran problemática de la muerte que afecta tan profundamente al ser humano. Desde sus perspectivas hemos comprendido las dos maneras en que nos afecta la muerte, por un lado la propia muerte, el saber que moriremos y que nuestro destino y característica principal por estar vivos es que vamos a morir en un momento indeterminado, hagamos lo que hagamos para evitarlo.

A partir de este hecho es que Heidegger propone que la existencia real del ser humano es ser-para-la-muerte, esto es, entregarnos a esta realidad sin evadirla ni vivirla como si aquello no fuera a suceder, como si la muerte no fuera parte de nuestra naturaleza más profunda. Por otro lado Levinas nos habla de la muerte del Otro, que nos preocupa porque es nuestro prójimo, es parte de nosotros y su muerte la sentimos con la violencia del asesinato que se nos revela como un absurdo posible que nos conmociona a través del rostro que nos interpela.

32. Francesca Woodman, "Sin Título" 1977 - 1978. Roma, Italia. Gelatina de plata. Dimensiones 20,32 x 25,40 cms.

124Íbid.
125 Íbid.
126 Íbid.

33. Christian Boltanski, 1990, “The reserve of dead swiss”. Instalación de 42 fotografías en papel, 42 lámparas eléctricas, tela y madera. Dimensiones 2834 x 4725 x 270 mm. Colección Tate Gallery Londres.

5.-El Duelo psicológico. Desgarro y sobrevivencia.

Hemos revisado brevemente cómo los pensamientos filosóficos de Heidegger y Levinas comprenden la pérdida de la vida y cómo repercute esta pérdida en el ser dependiendo si vive en la conciencia de la muerte propia o si experimenta la muerte del otro.

Veremos ahora cómo reacciona nuestra psiquis ante la irremediable separación que es la muerte del otro. En esta etapa se abrirán otras dimensiones emocionales de la muerte que sucederán en un nuevo tiempo, que vive quien padece la pérdida, y que denominamos duelo.

La problemática del duelo radica en la posibilidad de re-adaptación del individuo en la vida cotidiana, después del desgarro, de la separación y de la posible destrucción de la continuidad biográfica que significa la muerte del otro. Decimos destrucción biográfica, porque la sensación de absurdo y sin sentido que trae consigo la desaparición del Otro amenaza desde el principio con la construcción mental y el convencimiento que tenemos de que nuestra vida vale la pena vivirla, nos cuestiona si la hemos vivido bien y nos quita las fuerzas e ilusión para seguir con ella.

Esta amenaza a nuestra construcción biográfica quiebra de alguna manera nuestra fe en nosotros, en lo que somos y en lo que hemos hecho, que es en suma lo que nos identifica. Nos hace re-mirarnos desde el caos, y en límite de las fuerzas se debe re-encauzar y re-significar aquello que hacemos y somos. Es en este sentido que esta tesis investiga cómo el arte puede desarrollarse en el proceso de duelo y de qué manera podría ayudar a la recuperación y reinserción del individuo en la vida.

La psicología del duelo ha estructurado el proceso de la pérdida del otro en el individuo y lo ha organizado según sus etapas, sus ritos, sus patologías y terapias. Estudia la psiquis del sobreviviente en los momentos posteriores[127] a la pérdida de un ser amado e intenta determinar una serie de categorías que desentrañen y ordenen el caos total que sumerge al individuo confrontado con el misterio de la desaparición, en este caso.

34. Luis González Palma, 2005, "Amor coagulado". Detalle. De la serie "Jerarquías de la Intimidad/ El Duelo". Película ortocromática y láminas de oro. 120X100/60X50cm.

127 Veremos cómo también se puede producir "duelo anticipado" en el caso de enfermos graves o en sus familiares cuando revisemos el trabajo de Jo Spence en el tercer capítulo.

35. Gustav Klimt. “La vida y la muerte” 1910. The Leopold Museum Collection, Viena, Austria.

Se define el duelo o luto como la vivencia dramática de la muerte de un ser querido. Duelo proviene de la palabra latina dolus, por dolor. Y encontramos dos principales definiciones según la RAE, por un lado el ya descrito por su raíz etimológica y relativo a un sentimiento: dolor, lástima, afl icción. Una segunda que se refiere a aspectos externos de este dolor es decir, "las demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien."

Para L.V. Thomas el duelo es una experiencia dolorosa que causa "todo lo que ofende a nuestro impulso vital", para el autor el duelo tiene otros alcances, aparte del de la muerte, pudiendo hablarse de varios tipos de duelo en relación con la pérdida de algo que nos afecte. Siendo la pérdida del ser amado aquella que provocaría los dolores más grandes y sumergiría al sobreviviente en un "profundo desconcierto, una herida que equivale a una mutilación."[128] En el duelo la percepción del mundo cambiará para el sujeto apareciendo ahora más desierto y empobrecido.[129] En el duelo por la pérdida de un ser querido el mundo pierde su brillo ya que cuestionamos el sentido de aquello que hicimos ubicados desde el abismo del dolor y la desesperación por lo que aquello que vemos ahora nos parece absurdo.

Otra teoría sobre el duelo es la del psicoanalista inglés John Bowlby que nace desde su reconocida teoría de la vinculación. Para el autor la existencia de un instinto de vinculación explicaría el dolor que todos sentimos ante la separación. Así, el duelo se relacionaría con las reacciones de ansiedad ante la separación o ruptura de un vínculo.[130] De esta manera para Bowlby así como para Thomas, el duelo tiene connotaciones más amplias y lo definirá como,

> (...) todo proceso psicológico, conscientes o inconscientes, que una pérdida pone en marcha y reserva el término afl icción para la expresión del dolor por la pérdida.[131]

128 Thomas, L.V. “La muerte una lectura cultural”. Ed Paidós, 1991, Barcelona Pág. 115-124
129 Freud, S., "Duelo y melancolía", Sigmund Freud. obras completas, T. XIV, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1976, p. 242.
130 Fernández, A., Rodríguez, B. “Intervenciones sobre problemas relacionados con el duelo en situaciones de catástrofe, guerra o violencia política”. Revista de psicoterapia, Vol. 13, Nº. 49, 2002,Pág.10
131 Espina, A. Gago, J. Pérez, M. “Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar”. Revista de Psicoterapia. Vol. IV, Nº13. Pags 77-87.

Etapas del duelo psicológico.

Varios autores han observado etapas en el proceso de duelo generalizando así las reacciones de los dolientes. Para los autores Lindeman, Parkes y Moos la elaboración del duelo seguiría tres fases,[132]

1) Respuesta de letargo o negación de sentimientos y separación emocional de la realidad de la muerte.

2) Sobresalen los sentimientos relacionados con la pérdida, preocupación por la persona muerta, depresión cólera y desorganización.

3) Aceptación gradual de la pérdida, el rompimiento de vínculos con el muerto y gradual desarrollo de nuevas relaciones.

A diferencia de sus colegas Bowlby, siguiendo su teoría del apego dividirá el duelo en cuatro fases[133], agregando una cuarta fase de reorganización y redefinición ante el caos provocado por la pérdida:

1) Fase de embotamiento de la sensibilidad. Dura unas horas hasta una semana y puede verse interrumpida por episodio de aficción y cólera. El sujeto se siente aturdido y le cuesta aceptar la realidad.

2) Fase de anhelo y búsqueda del objeto perdido, anhelo intenso, llanto, inquietud, insomnio y cólera. Deseo de recuperación que impide aceptar la perdida apareciendo la rabia hacia quienes intentan consolarle.

3) Fase de desorganización y desesperanza, posible aparición de depresión.

4) Fase de reorganización, aceptación de la pérdida y redefinición de sí mismo (huérfano, viudo, divorciado, etc.) nuevos roles y adquisición nuevas habilidades.[134]

36. Sophie Calle, "Father, Mother", 1990. De la serie "Las Tumbas". Gelatina de plata. 180X110 cms. Galería Crousel Robenin, Bama, París.

132 Íbid.
133 Íbid.
134 Íbid.

37. Sophie Calle, 1990. Tumba Nº55, "Unknown Child", Gelatina de plata. Dimensiones 57.8 x 37.8 cm.

Otras consideraciones acerca del duelo la otorga Parkes, quien compara las respuestas de duelo de animales y humanos encontrando en los últimos vestigios de procesos biológicos primitivos. Sin embargo el ser humano tendría respuestas específicas ante la muerte que son transversales a sociedades y regiones. Algunas de éstas son el intento por recuperar el objeto perdido y la creencia en una vida después de la muerte donde uno se podría reunir con éste.

El psicólogo William Worden hace una diferencia con respecto a la patología del duelo y el grado de desarrollo de la sociedad, así "en sociedades anteriores a la escritura la patología a causa del duelo parece ser menos frecuente que en las sociedades más civilizadas".[135]

Para George Engel el dolor de la pérdida puede ser tan real como una herida física. El duelo implica problemas de salud y bienestar y puede seguir una mejoría a partir de un proceso de curación. Engel compara el proceso de duelo con el de la curación pudiendo seguir ambos un transcurso sano o patológico.[136]

Para el psicólogo Robert Niemeyer la visión del duelo tiene que ver con:

> (...) una fractura en la identidad de las personas, un quiebre en su continuidad narrativa, es decir en la historia que cada cual elabora de su vida. Se trata de procesos independientes, tanto individuales como sociales y otorga gran importancia al rol de la familia, amigos y otros grupos sociales en apoyar o dificultar la adaptación de quien ha sufrido esta pérdida.[137]

Según Niemeyer, la pérdida que se sufre por el duelo no es sólo por el otro y lo que compartíamos con él sino que es también interna y afectaría la continuidad del relato íntimo que nos construye como personas y nos identifica.

Para el psicólogo, partiendo de la base que ninguna muerte depende de nuestra voluntad, la pérdida nos convierte en víctimas, en supervivientes involuntarios de enfermedades, tragedias y desgracias que sin duda habríamos evitado si hubiéramos podido hacerlo.

135 Worden, W."El tratamiento del duelo: asesoramiento psicológico y terapia".Paidós Ibérica 2004. Pág. 4
136 Íbid.
137 "Psicología: Nuevas Teorías en torno al Duelo y la Muerte." Periódico El Mercurio Santiago de Chile. 28/04/2006

Así la mayoría de las teorías tradicionales han abordado y perpetuado el duelo desde esta perspectiva de victimización del sobreviviente, lo cual convierte a estos individuos en sujetos pasivos e indefensos frente a una experiencia que no pueden controlar. El individuo doliente entraría en un proceso anímico, que además de inevitable, sería poco lo que podría hacer para conducirse en él, salvo la espera paciente de un tiempo que le facilitaría reconducir su vida y aprender a vivir en un mundo que ahora se presenta además de hostil completamente transformado.

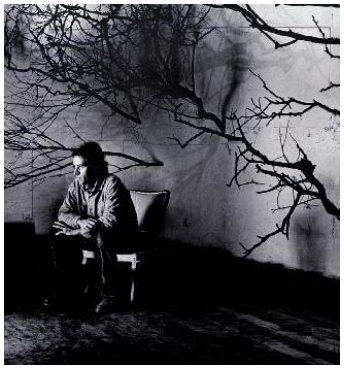
Sin embargo autores como Thomas Attig nos darán una perspectiva diferente, resaltando la capacidad activa del individuo y describirá el duelo como,

> (...) un proceso lleno de elecciones, de caminos o posibilidades que podemos aceptar o descartar, seguir o evitar. Una tarea fundamental de este proceso es la de "volver a aprender cómo es el mundo.[138]

Para Attig el duelo es un proceso de reconstrucción de significados en donde estableceremos nuevas creencias sobre cómo es el mundo o bien nos acercaremos y afianzaremos más en las creencias que ya teníamos como preexistentes.[139]

Esta manera de entender el duelo se acerca al proceso creativo del arte y lo justifica como medio posibilitante. La experiencia del arte funciona como un espacio donde se hacen visibles significados condensados.[140] En el proceso creativo ocurren procesos psíquicos que hacen posible un apaciguamiento y una separación para con el individuo de aquellos sentimientos dolorosos que pasan de estar confundidos en un caos a reconocerse en los objetos del mundo que nos rodea.[141]

Según el psiquiatra argentino Héctor Fiorini, en el proceso de creación existiría una primera fase de exploración, donde ocurre el desarme de los objetos dados y se iniciaría un caos creador. Ese caos es necesario para trabajar la nada, el vértigo, la experiencia de lo imposible.



38. Luis González Palma. "Prohibición que se renueva". Detalle. Película ortocromática y láminas de plata. 120X100cm/60X60cm.

138 Niemeyer, R. "Aprender de la pérdida". Paidós 2007, Barcelona.Pág.68
139 Íbid.
140 Barragán, J.M. "El arte como forma de experiencia vivida personal y colectiva". En Coll, F. "Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos". Ed. Universidad de Murcia, 2006. Pág 16
141 Íbid.

> El sujeto se instaura en un espacio de pérdida, de desidentificación, de operaciones destituyentes. Pero esas operaciones destituyentes son, a un nivel inconsciente, parte siempre de un trabajo activo por cuya vía (...) el sistema establece al sujeto creador en su lugar, en estado de disponibilidad.[142]

La segunda fase "transformaciones" donde ocurren producciones de nuevas formas. Desde el caos inicial se abre la posibilidad de construir nuevas relaciones,

> (...) constituir lo posible como alternativa a lo real, y en ese lugar de lo posible, hacer brotar un nuevo real, el sujeto.[143]

La fase de "culminación" es propia de este proceso de búsqueda y producción y es donde se detiene el proceso. A la que sigue la fase de "separación" cuando el objeto creado ya se autosostiene y por ello le sigue una de distanciamiento que ayuda a cerrar el proceso abierto[144], según Marián López, "por ello, la creación, en su culminación nos lleva a procesos de duelo."[145]

Mediante este proceso creativo, el sujeto enlaza simbólicamente diferentes sistemas psíquicos detenidos. Según López,

> (...) el psiquismo creador establece un cruce de direcciones yendo simultáneamente de lo cerrado a lo abierto, hacia las formas y hacia la ausencia de formas. Hay un trabajo de "destitución subjetiva" (...), un trabajo activo que disuelve, enrarece los soportes imaginarios, identificatorios, que debilita pilares y bordes del ego, colocándolo en apertura a otro espacio, el espacio potencial.[146]

Podemos ver en el trabajo en vídeo del artista norteamericano Bill Viola, *The Passing*, cómo se revela este proceso paralelo de creación y de duelo. Realizado en los meses posteriores a la muerte de su madre, Viola se dedicará, en medio del caos emocional

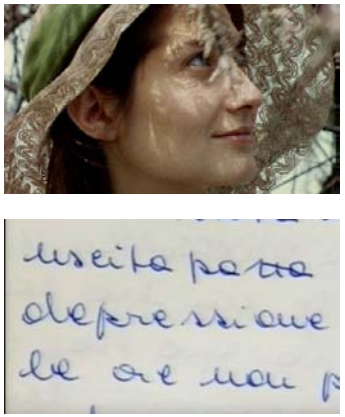
142 López, M. "El proceso creador y sus caminos: del dibujo y la fotografía". En Coll, F. "Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos". Ed. Universidad de Murcia, 2006. Pág 92
143 Íbid.
144 Íbid.
145 Íbid.
146 Íbid.

que atravesaba, a reunir y ordenar el material de registro familiar, de esta manera iniciará una exploración de sus propias vivencias, recuerdos y sentimientos a través de imágenes reales de su familia.

Viola inicia de este modo un proceso de creación basado en las transformaciones o manipulaciones de éstas imágenes que contienen toda una carga personal y nos llevará como espectadores a un recorrido de imágenes de recuerdos autobiográficos junto a las últimas imágenes de su madre en estado de coma.

Su película nos introduce en su propio viaje melancólico de doliente donde a través de una selección de imágenes de lugares, cosas y personas crea una realidad que bordea el sueño y el recuerdo y de algún modo crea un relato nuevo coherente y con sentido con aquello que evocaba dolor y confusión. Viola dirá que esta experiencia le ayudó a ver la vida de una nueva manera y a disfrutar más cada momento, como revisaremos con más detalle en el tercer capítulo.

Otro ejemplo lo tenemos en la hermosa película de la cineasta italiana Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, del año 2002. La autora, a modo de duelo tardío, reconstruye mediante imágenes y filmaciones antiguas de sus archivos familiares, la vida de su madre desde su juventud hasta su muerte por medio de un relato a modo de diario en primera persona. Marazzi va organizando un material del recuerdo y construyendo para sí misma una obra nueva que intenta comprender y significar a los procesos de depresión que llevaron a su madre a internarse en un psiquiátrico y suicidarse cuando Marazzi era aún una niña.



39. Alina Marazzi, escenas de la película "Un'ora sola ti vorrei",2002.

5.1.-Duelo melancólico según Sigmund Freud.

Cuando hablamos de duelo es necesario referirnos al sentimiento primordial que lo caracteriza, la profunda tristeza, la melancolía dirá Sigmund Freud.

Freud es uno de los autores primordiales en el ámbito de la psicología a quien por su contribución con *Duelo y Melancolía* escrito en 1917 se le atribuirá el haber delineado el estudio de los procesos psicológicos del duelo durante el siglo XX.[147] Freud nos explica en que consiste el duelo comparándolo con la melancolía y nos dice que,

> El duelo intenso, reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo, la cesación del interés por el mundo exterior —en cuanto no recuerda a la persona fallecida—, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso —lo que equivaldría a sustituir al desaparecido— y al apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido. Comprendemos que esta inhibición y restricción del yo es la expresión de su entrega total al duelo que no deja nada para otros propósitos e intereses. En realidad, si este estado no nos parece patológico es tan sólo porque nos lo explicamos perfectamente.[148]

Para Freud, duelo y melancolía comparten los síntomas pero mientras que el duelo no es un estado patológico porque conocemos aquello que lo causa y tiene una naturaleza pasajera, la melancolía puede convertirse en una patología. La melancolía se caracteriza por una pérdida del interés por el mundo exterior, una dolida desazón, la pérdida de la capacidad de amar, inhibición de la productividad, y una autodegradación. Estas características también son comunes al duelo pero con diferencia en la autodegradación que no ocurriría en éste último.

Para el autor será a través del trabajo de duelo que pueda superarse la inhibición y restricción del yo así como la falta de interés en el mundo. Así mismo, en la melancolía ocurre un trabajo interno similar de restauración pero la diferencia radicaría en que en el duelo el mundo se ha tornado pobre y vacío, pero en la melancolía tal transformación ocurre en el propio sujeto, en el yo.

147 Guic, E. Salas, A."El trabajo de duelo". Revista Ars Medica Universidad Católica de Chile. Vol 11.
148 Freud, S. "Duelo y melancolía", Sigmund Freud. Obras Completas, T. XIV, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1976.

Para el psicoanalista la labor que el duelo lleva a cabo se trata de la capacidad del individuo de darse cuenta que el objeto amado ya no existe y que es necesario cortar los lazos con él. Ante este rompimiento el individuo se opone naturalmente,

> (...) pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido aun cuando les haya encontrado ya una sustitución.[149]

Así el individuo puede reaccionar con resistencia ante esta nueva realidad de la pérdida lo que puede provocarle un distanciamiento de la realidad provocado por la necesidad de afirmarse aún del objeto.[150] El trabajo normal y paulatino del duelo debería desembocar en la aceptación de la realidad y por ende en la desvinculación del individuo con el objeto pero este proceso conllevará "gran gasto de tiempo y de energia de carga".[151]

Otro aspecto importante del texto *Duelo y Melancolía* es que Freud se ocupa no sólo del asunto de *a quien pierde el sujeto*, sino *qué pierde de él*.[152] El individuo doliente ha perdido alguien pero sobretodo ha perdido algo de él mismo con esa persona que ya no está. Ha quedado transformado, roto, desmembrado. La psicóloga argentina María Elena Elminger se refiere a esto como la "subjetividad"[153] en el duelo y explica que si bien Freud no la nombra explícitamente "si alude a la función subjetivante en el duelo, que se ve dificultada en la melancolía."[154] La autora también encuentra las mismas preocupaciones en un discípulo de Freud, Lacan, quien abordará esto en la clase del 30 de enero de 1963 cuando afirma que:

> Sólo estamos de duelo por alguien de quien podemos decirnos Yo era su falta. Es decir que sólo es posible hacer duelo por aquel cuya falta fuimos y cuyo deseo causamos, en suma, Lacan se interesa por la subjetividad del duelante, por el impacto en el duelante de la pérdida no solo del ser querido, sino algo de sí que se pierde en el duelo. Por eso quien está de duelo, efectúa

40. Sally Mann, 1996, "Georgia". De la serie "Southern Landscapes". Gelatina de Plata.

41. Durero, 1514, "Melancolía I". Grabado sobre metal, 24 X 18,8. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania.

149 Íbid.
150 Freud se refiere a objeto mientras Sloterdijk se referirá a nobjeto como veremos más adelante.
151 Íbid.
152 Elmiger, M.E. "La subjetivación del duelo en Freud y Lacan". Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza. Vol. X .No 1 .Págs.13-33 . Marzo,2010.
153 RAE: Subjetivo es aquello perteneciente o relativo a nuestro modo de pensar o de sentir, y no al objeto en sí mismo.
154 Elmiger, M.E. "La subjetivación del duelo en Freud y Lacan". Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza. Vol. X .No 1 .Págs.13-33 . Marzo,2010.

> su pérdida con "un pequeño trozo de si" (...). Un sujeto en duelo sufre siempre un colapso traumático y queda expuesto a lo real. Su trama significante se rompe y no hay inmediatas respuestas desde lo imaginario-simbólico, por eso un sujeto en duelo se queda muchas veces no sólo sin palabras, queda vacío. Y es importante trabajar en torno a esto la función subjetivante en el duelo.[155]

El trauma que sufre el sujeto ante la pérdida de un ser querido es también un gran golpe a la estructura que daba significado y estabilidad a su presencia en el mundo externo y también a todo su mundo interno. Por ello la autora se refiere a la función subjetivante del duelo para recalcar la importancia fundamental de que el sujeto pueda,

> (...) rearmar su escena del mundo, su trama significante, sus recursos simbólicos e imaginarios para hacer frente a la embestida de lo real que la pérdida – la muerte de una persona querida – ocasionó.[156]

En este apartado hemos revisado muy brevemente en el pensamiento de Freud las profundas implicancias que tiene la muerte del otro en la psiquis del individuo, comparando el autor los síntomas del duelo con los de la melancolía. En el duelo el individuo se ha transformado y ha perdido una parte de él mismo con la partida del otro. En un estado de melancolía por el objeto perdido queda sin palabras y se empobrece su visión del mundo. Para Freud la terapia del duelante consistiría en la aceptación de la realidad, cortar los lazos y desvinculación paulatina del individuo con aquel que ya no está.

El filósofo contemporáneo Sloterdijk se replanteará algunas de estas ideas freudianas, y propondrá un nuevo tipo de terapia de duelo que será fundamental en esta investigación y que revisaremos a continuación.

155 Íbid.
156 Íbid.

5.2.-El Duelo esférico según Peter Sloterdijk.

42. Pamela Martínez, 2013 "S/T" (fragmento), de la serie Memorias Anónimas. Fotografía digital impresa sobre papel de acuarela.

El pensador alemán Peter Sloterdijk nos otorga un punto de vista diferente del oficial-psicológico con respecto a la melancolía y terapia por la muerte del otro.

En el capítulo titulado *Duelo esférico, sobre la pérdida del nobjeto y la dificultad de decir lo que falta*, de su libro *Esferas I*, ref exiona sobre el duelo y es particularmente interesante porque busca ahondar en las causas existenciales y psíquicas que originan y prolongan este desgarro.

En Sloterdijk veremos la enorme tragedia del individuo desde un contexto existencial y el caos psicológico por la pérdida de aquel otro que no comprende como un objeto limitado y externo, sino bajo lo que denomina *nobjeto*, que traspasa nuestros límites y es único e insustituible. Tal pérdida supera los contornos del lenguaje tradicional y es por esto que su terapia para el autor, sólo es posible mediante un nuevo lenguaje, el mitológico, que permita expresarla en toda su magnitud. De este modo Sloterdijk nos planteará una idea de propuesta terapéutica cuya interpretación es núcleo de esta investigación.

El autor comienza su revisión diciendo que hay un enredo teórico y terapéutico respecto de la disposición depresiva o melancólica entre los psicólogos, y pretende dilucidarlo reformulando el concepto y la naturaleza de la melancolía, usado tradicionalmente en psicología para referirse al estado emocional propio del duelo, así como un estado diferente que sufriría por otras causas menos objetivas. Sloterdijk critica las terapias psicológicas actuales ya que no dirigen su foco al problema real y expone una nueva manera de mirar la terapia de duelo.

Propone la nueva formulación de que la melancolía fuera la "huella psíquica de un caso individual de ocaso de los dioses".[157] Así, este modo de expresión no lógica sino que mitológica, es capaz de explicar los alcances "del desarreglo melancólico-depresivo"[158] de un auténtico duelo en el entorno más próximo al individuo. De esta manera Sloterdijk cuestiona la supuesta diferencia estructural entre duelo y melancolía formulada por Freud, que hemos revisado anteriormente. Para Sloterdijk el melancólico sería un doliente como

157 Sloterdijk, P. "Esferas I". Ed. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 415
158 Íbid. Pág. 416

43. Bill Viola, Fragmentos de "The Quintet of Remembrance", 2000. Vídeo color. Duración 15 1/2 minutos Edición de 3. Galería James Cohan, Londres.

cualquier otro, sólo que la pérdida que le habría "afectado iría más allá de las separaciones usuales entre los seres humanos". Sería el genio o dios íntimo el que se habría perdido en un ocaso de los dioses individual, y no sólo un amante o familiar profano;

> (...) el duelo por la pérdida de un ser humano querido sólo adoptaría también rasgos de melancolía cuando éste hubiera sido a la vez el genio[159] del individuo abandonado.

Sloterdijk otorga un sentido filosófico primordial al dolor de la pérdida, insistiendo en que el problema antropológico por excelencia es la convivencia de los seres humanos en el espacio (las esferas de convivencia), la melancolía se debería a los estragos internos causados por la pérdida de aquel genio íntimo complementador. Así, no se trata de la pérdida del otro, aquel que está ajeno por fuera de nosotros, sino de aquel otro que era nuestro complemento, nuestro animador, que nos infundía vida e inspiración y cuya partida ha hecho estallar la esfera donde co-habitábamos:

> La depauperación depresiva es la imagen exacta del no-tener-ya más-que-decir tras la retirada del complementador más importante. En el mundo antiguo la melancolía real era sobre todo la enfermedad de exiliados y desarraigados, que tras guerras y pestes habían perdido sus familias o sus contextos rituales.[160]

Añade que el sujeto depresivo-melancólico encarna la convicción del ya-no-ser de su genio. Caer en la melancolía significa creer consciente o inconsciente de que "he sido abandonado por mi íntimo promotor, confidente y motivador".[161] Así para Sloterdijk,

> Melancolía es la forma compacta de la creencia de estar abandonado por el dios íntimo complementador, o por la diosa, por cuya presencia originaria el ser-ahí propio había comenzado movimiento de su nacimiento.[162]

159 Genio es en el contexto mitológico-animista, el dios bajo cuya tutela vive cada uno tan pronto nace. Un dios especializado, cuyo ámbito de atención y protección sólo abarca esa vida particular y concreta. En Vázquez, A. "Peter Sloterdijk. Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica". Revista Nómadas. 17 (2008.1)
160 Sloterdijk, P. "Esferas I". Ed. Siruela. Madrid,2003. Pág. 416
161 Íbid.
162 Íbid.Pág. 417

Sloterdijk nos habla también del sentimiento de fraude metafísico por el abandono que sufre el sujeto: había sido conducido a la vida por el íntimo y gran otro, para ser abandonado después por él a mitad de camino.

La terapia mitológica.

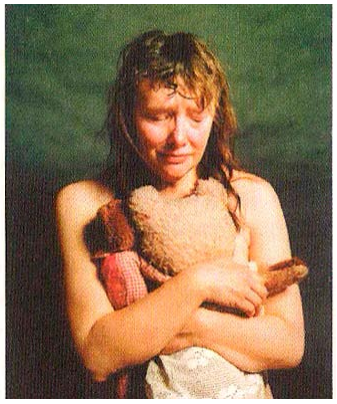
Sloterdijk propone que la terapia en vistas al duelo melancólico por el animador perdido, debería iniciarse desde planteamientos mitológicos (y no lógico-científicos) y debería consistir en establecer y fortalecer en el sujeto que se encuentra ahora aislado, "nuevas bases para una creencia renovada en la posibilidad de complementación psíquica".[163]

Sloterdijk explica que la terapia convencional del duelo suele suceder por tres caminos: el primero es cuando el terapeuta se ofrece por un tiempo como genio complementador (fenómeno conocido como transferencia).

El segundo suele suceder llamando la atención del doliente sobre un dios no muerto de rango superior (procedimiento usual en comunicaciones sectarias y asesoramientos teológico-pastorales). Es decir, aludiendo a una complementación psíquica con un ser que sobrepasa lo humano y el tiempo-espacio.

Y el tercer camino es cuando el sujeto se deja introducir en el uso de técnicas de autocomplementación no-religiosas y no-íntimas. Es decir, el sujeto se aísla en lo material, lo mediático. El autor advierte que los medios no implican una terapia por sí solos, por ello no es aceptada como regla terapéutica la reformulación de los problemas psíquicos en problemas mediáticos, imponiéndose así los dos primeros caminos, más antiguos y casi teológico-individuales.[164] En nuestra civilización psicologizada, también el asesoramiento sacerdotal es un servicio psicológico encubierto religiosamente. De modo que en definitiva ésta (la psicológica) es la única forma de asesoramiento personal en el caso de la melancolía.

Para el autor el gran problema metódico de la psicología, es que sus doctrinas fundamentales, sobretodo las freudianas, operan bajo una estricta prohibición de hablar mitológicamente, y por ello no entra en consideración definir el tratamiento de la



44. Jo Spence y Tim Sheard. 1990. "Included". De la serie "Narratives of Disease".

45. Egon Schiele. 1910. "Madre muerta". Colección privada.

163 Íbid.
164 Íbid.

46. Bill Viola, "Silent Mountain", 2001. Fragmento del Díptico vídeo en paneles de plasma.101.6 x 121.9 x 11.4 cm. Galería Blain Southern, Londres.

melancolía como recuperación de la creencia en el genio o en otra alta representación de Dios, o sea, "dando sentido espiritual al desamparo empírico".[165]

Sloterdijk atribuye el fracaso del tratamiento psicológico a la falta del lenguaje mitológico y poético que padece el discurso psicoanalítico que fuerza a la psique melancólica a tener que describir la ruptura de la relación del otro constituitivo (el genio), en "expresiones de una pérdida de objeto por parte del paciente".[166] Esto sucede porque,

> (...) el sujeto es a la vez el mismo y la huella de todas las experiencias de trato con los otros. Si el otro real se pierde, su "sombra" cae, como Freud formula, sobre el yo.[167]

La crítica de Sloterdijk está en que el psiconálisis formularía la necesidad del individuo de seguir próximo al objeto, nos dice que,

> (...) el sujeto añora seguir viviendo en una proximidad desmesurada, ilusoria, ambigua, a ser posible también teñida de odio y culpabilizada, en cada caso inmadura con el objeto imprescindible. [168]

Freud representa el pensamiento científico de la sicología, pero clasifica los problemas en causas científicas y categorías, y nunca como problemas espirituales (o míticos). Explica hechos, apariencias y los relaciona con categorías pre-hechas.[169]

En suma, según la teoría psicoanalítica la pérdida que padece el melancólico es la de un *objeto*, para Sloterdijk esto está fuera de lugar ya que el concepto de objeto implica una delimitación, una separación, con respecto al sujeto. "Objeto es lo que puede ser ocupado y dejado"[170], por esto la pérdida de un objeto no es capaz de cuestionar ni la integridad ni consistencia del sujeto ni tampoco provocar el autoempobrecimiento agudo de su yo.[171]

165 Íbid. Pág. 418
166 Íbid. Pág. 419
167 Íbid. Pág. 420
168 Íbid.
169 Íbid.
170 Íbid. Pág.421
171 Vázquez Rocca "Peter Sloterdijk. Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica". Revista Nómadas. 17 (2008.1)

Sloterdijk propone hablar de *nobjeto* que se definiría como ese "íntimo insustituible, sólo en cuya presencia y bajo cuya resonancia el sujeto está completo".[172]

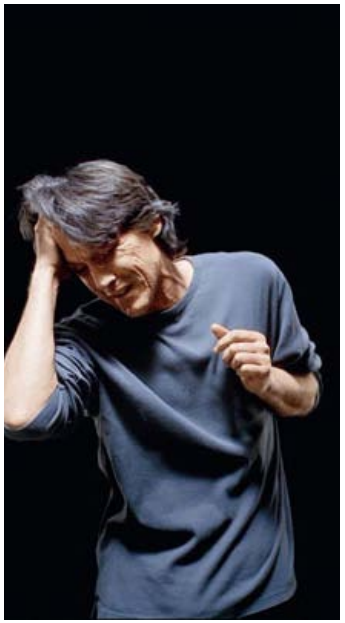
> Los nobjetos son cosas, medios o personas que desempeñan para los sujetos la función del genio viviente o de complemento íntimo.[173]

Resumiendo diremos que dentro de este nuevo contexto ideológico sloterdiano, la muerte del otro amado es no sólo la muerte de aquel otro que nos acompañaba por fuera en nuestro andar en el mundo, sino la pérdida de aquel íntimo complementador esférico, del genio del individuo abandonado. La muerte haría estallar la esfera que co-habitaban, provocando la intensa melancolía y el sentimiento de fraude metafísico por ser abandonado a mitad de camino por aquel otro indispensable animador íntimo sin el cual la vida ya no parece posible. Se trata de un inmenso drama existencial cuya narración supera el lenguaje lógico y sólo puede ser explicado mediante el lenguaje mitológico.

Aquí es donde aparece la diferencia fundamental con Freud: la melancolía que sufre el sujeto ante la pérdida: del llamado *objeto* para Freud y *nobjeto* para Sloterdijk. El *objeto* de la teoría psicoanalítica, tendría un límite respecto al sujeto, diríamos que sería externo y por tanto con su pérdida no podría ser capaz de empobrecer agudamente el yo del que sobrevive. Aquello sólo podría pasar cuando la pérdida es del *nobjeto*, es decir, de aquel insustituible y bajo cuya resonancia el hombre está completo.

La idea fundamental de la filosofía de Sloterdijk, la convivencia en mundos esféricos, explica el drama del hombre, ya que el estallido de su esfera de habitat le deja en el más profundo desamparo. Pero aunque pareciera que este desgarro es capaz de destruir irreparablemente la esfera, el filósofo nos advierte que las esferas,

> (...) son configuraciones capaces de aprender, esto es, sistemas de inmunidad en ejercicio.[174]
> El hombre siempre tenderá a buscar un espacio para "su tener-que-continuar-viviendo" sin sus complementadores más importantes.[175]



47. Bill Viola, "Silent Mountain", 2001. Fragmento del Díptico vídeo en paneles de plasma.101.6 x 121.9 x 11.4 cm. Galería Blain Southern, Londres.

172 Sloterdijk,P. "Esferas I". Ed. Siruela.Madrid, 2003. Pág. 421.
173 Íbid. Pág. 422.
174 Vázquez, A. "Peter Sloterdijk. Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica". Revista Nómadas. 17 (2008.1)
175 Íbid.

De este modo es que el hombre buscará ayuda y sólo podrá encontrar apoyo para continuar su vida, según Sloterdijk, en una terapia basada en el lenguaje mitológico que es el único capaz de explicar y dar sentido real al desgarro interno que siente el sujeto abandonado por aquel que amaba.

En este punto, podemos hacer una observación; si bien Sloterdijk nos habla del lenguaje mitológico no se refiere exactamente a cuál ni que tipo de mitos deberíamos usar para concebir esta nueva terapia. Según el pensamiento de Friedrich Nietzsche en su escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* el arte es el mejor representante del lenguaje mitológico[176], y desde nuestra perspectiva del mundo del arte, se erige como una alternativa apropiada y necesaria ante la propuesta enunciada, y no del todo cerrada por Sloterdijk, como terapia del duelo melancólico.

Así, la vía de reconstrucción de la esfera rota de Sloterdijk, estaría más cerca de producirse a través del lenguaje del arte que del lenguaje racional, debido a que su carácter numinoso es capaz de trascender lo aprehendido físicamente. El artista como creador de mundos paralelos puede cuestionar la verdad, verdad que no es más que ficción y convención social según Nietzsche[177] y enfrentarse a la muerte como el fenómeno más irrefutable de la existencia siendo capaz de hacer una nueva revisión desde lo mítico y lograr así una reconstrucción de significados desde lo más íntimo. Veremos que esta intuición se desarrollará en otros capítulos de esta tesis cristalizando como obra visual en experimentaciones artísticas de artistas contemporáneos como de la propia autora de esta tesis.

48. Sally Waterman, 2005. "PastPresent" 6 Fotografías blanco y negro. 30 X 40cms.

176 Nietzsche, F. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Ed. Tecnos, 2010.
177 Íbid.

5.3.-El Duelo como desafío según Robert Niemeyer.

En este punto, habiendo revisado la propuesta de terapia del duelo melancólico en Sloterdijk y vinculado con las posibilidades del lenguaje artístico, veremos ahora la propuesta del psicólogo norteamericano Robert Niemeyer, quien también plantea una terapia basada en lo creativo para superar las profundas pérdidas y aficciones del doliente.

Se podría decir que la perspectiva de Niemeyer sobre el duelo es constructivista ya que su definición de duelo es entendida como una reconstrucción de significados en el cual el doliente tiene un rol activo. Como habíamos mencionado, Niemeyer a diferencia de otros autores recalca este rol participativo, consciente y constructor del sujeto ante la corriente clásica que hacía de él una víctima pasiva y que lo convertía en un paciente.[178] Attig citado por Niemeyer, se manifiesta de acuerdo con esta posición,

> (...) describe el proceso de duelo como un proceso lleno de elecciones, de caminos o posibilidades que podemos aceptar o descartar, seguir o evitar.[179]

Una tarea fundamental de este proceso es la de integrarse a este mundo nuevo que la pérdida ha transformado para siempre, aprendiendo de nuevo a vivir en él.[180]En el proceso de duelo el sujeto no sólo deberá lidiar con sus desbordadas emociones sino que deberá reconstruir su destrozado contexto relacional y los significados únicos que se han perdido.[181]

Los autores chilenos Guic y Salas[182] identifican los aportes del nuevo modelo de Niemeyer y nos dicen que han permitido integrar contribuciones recientes desde las áreas de la antropología, sociología y el estudio del duelo. El enfoque de Niemeyer plantea, según los autores, al igual que la postura tradicional que en el trabajo de duelo se ha

49. Francesca Woodman. 1975-78 "Sin Título", Providence, Rhode Island. Medidas 20,32 X 25,40 cms. Gelatina de plata.

50. Francesca Woodman. "Sin Título", 1972 - 1975, Boulder Colorado. Gelatina de plata.

178 Guic, E., Salas, A. "El trabajo de duelo". Revista Ars Medica Universidad Católica de Chile. Vol 11, nº 11.
179 Niemeyer, R. "Aprender de la pérdida". Paidós 2007, Barcelona.Pág.68
180 Íbid.
181 Íbid.
182 Eliana Guic Sesnic es PhD, Psicóloga y profesora adjunta de la Pontificia Universidad Católica de Santiago. Alberto Salas Nicolau es Médico del Servicio de Salud de Aysén, Chile.

51. Louise Bourgeois. 2001. Untitled, nº 1 y nº 3 de 12, del libro "The Trauma of Abandonment". Fotografía sobre tela con bordado. 24,8 X 15,9cms.

de reconocer la realidad de la pérdida y abrirse al dolor.[183] La diferencia que plantearía Niemeyer con respecto a otras teorías estaría en otorgar una mayor amplitud al proceso clave de reorganización o restablecimiento, así en esta etapa en la que debe realizarse la desvinculación, según vimos en Freud, la renuncia definitiva del ser querido, el autor plantea un desgarro menos radical. Guic y Salas fundamentan que,

> (...) se ha descrito que las experiencias de contacto o alucinatorias con seres queridos son comunes y normales durante el duelo. La mayoría de los deudos, por ejemplo, sigue sintiendo la presencia de la persona fallecida y manifiestan que esto les proporciona consuelo y les anima a seguir con su propia vida (...).[184]

Los desafíos del duelo según Robert Niemeyer.

Niemeyer desde su concepción del duelo como proceso activo lleno de desafíos plantea en su libro *Aprender de la pérdida* una serie de tareas para ayudar al desarrollo sano de este proceso. Basándose en autores como William Worden y Therese Rando ha reformulado unas ideas no correlativas ni exhaustivas que establecen desafíos para el sujeto y que dependerán de los recursos de que disponga y de la naturaleza de pérdida que ha sufrido.[185]

1.-*Reconocer la realidad de la pérdida*. Para el autor este reconocimiento de la pérdida y el dolor tiene una segunda dimensión grupal; ya que no sólo sufrimos la pérdida como individuos, sino también como miembros de sistemas familiares. Por lo que este reconocimiento debería hacerse de manera compartida.

2.-*Abrirse al dolor.* Aunque la reacción natural pueda ser intentar distanciarse del dolor para el autor esto sólo puede conseguir perpetuar nuestro duelo. El contacto, reconocimiento y orden de los sentimientos son tremendamente necesarios en este proceso y ayudarán a cultivar una madurez y profundidad personales. Bill Viola relata en una entrevista televisiva como cada mañana a manera de una oración, revisaba el video que hizo de su madre cuando estaba en coma y que esto le causaba un gran

183 Guic, E., Salas,A. "El trabajo de duelo". Revista Ars Medica Universidad Católica de Chile. V.11, nº 11.
184 Íbid.
185 Niemeyer, R. "Aprender de la pérdida". Paidós 2007, Barcelona.Págs. 70-79

dolor, después seguía con su trabajo habitual. Para Niemeyer el duelo es un proceso que fluctúa constantemente entre el sentir y el hacer. De esta manera la vuelta a lo cotidiano es fundamental ya que el abrirse al dolor, a la desolación y al recordar debe hacerse de manera controlada y alternarse con las tareas domésticas y laborales más prácticas, como forma de reintegración y descanso de la gran angustia que provoca la elaboración activa del duelo.

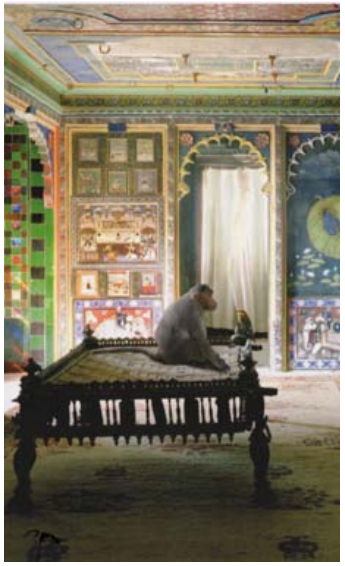
3.-*Revisar nuestro mundo de significados*. La experiencia de una pérdida importante también es capaz de hacernos perder las certezas, creencias y presuposiciones que habíamos conseguido construir para afianzar nuestra vida, perdiendo así la estabilidad vital y la seguridad de nuestra continuidad antes tan sólida. Ante la común aparición de las sensaciones de nihilismo, culpa y reproche Niemeyer propone que reaccionemos,

> (...) ofreciendo nuestro apoyo a los demás y recordándonos en el proceso a nosotros mismos que no vivimos en un mundo completamente repleto de maldad. Podemos entender la pérdida como una "llamada de atención" para revisar nuestras prioridades y asegurarnos de que estamos dedicando tiempo y consideración a las personas y proyectos que más valor tienen para nosotros, al tomar conciencia de que, como seres humanos que somos, tenemos un final.[186]

Y añade que,

> (...) si incorporamos la realidad de los acontecimientos traumáticos a nuestro mundo revisado de creencias y les damos un significado personal, dejaremos que la tragedia nos transforme, haciéndonos "más tristes pero más sabios."[187]

4.-*Reconstruir la relación con lo que se ha perdido*. Niemeyer toma una mayor distancia y un nuevo aporte con respecto a las primeras teorías sobre el duelo, que enfatizaban la necesidad de retirar la energía emocional que se dedicaba a la relación con la persona desaparecida para poder "reinvertirla" en otras relaciones."[188]



52. Karen Knörr. 2008-2011 "The private audience", de la serie "India Song". Detalle. Impresión color en papel Hahnemüle Fine Art. Dimensiones 50 x 63,5 / 122 X 152 cms.

186 Íbid. Pág. 74
187 Íbid.
188 Íbid.

53. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng. Juguetes en la zona del cementerio destinada a los niños. Las Vegas, Nevada, 1996.

El autor no es tan radical en el corte de este vínculo, ya que en base a las nuevas investigaciones los dolientes encontrarían en ello un beneficio, y dice,

> (...) la gran mayoría de estos supervivientes encuentra consuelo en esta presencia (del fallecido), que no les resulta en absoluto molesta y les anima a seguir adelante con su propia vida en lugar de quedarse estancados en el pasado. [189]

Estos sucesos serían relativamente comunes en el duelo y no indicarían necesariamente un indicio de psicosis o patología como se creían en las teorías de duelo anteriores. Aquí Niemeyer propone una nueva manera de vinculación con el desaparecido a través de lo simbólico y propone maneras de cómo lograr una nueva vinculación en la transformación de la relación con aquel que ya no está,

> No parece tan necesario distanciarse de los recuerdos del ser querido como abrazarlos y convertir una relación basada en la presencia física en otra basada en la conexión simbólica. Este vínculo que mantenemos con el recuerdo del otro puede reafirmarse a través de un preciado "objeto de vinculación", que podría ser un suéter viejo del padre que nos ha dejado o el juguete favorito de un bebé desaparecido. Conservando esta conexión con una relación que fue fundamental para nosotros en el pasado podemos dar continuidad a una historia vital interrumpida por la pérdida, emprendiendo el duro trabajo de inventar un futuro lleno de sentido.[190]

Quizás un ejemplo de esta nueva vinculación con el desparecido propuesta con Niemeyer sea la que practican las culturas mesoamericanas, que revisaremos con más detalle en el segundo capítulo. En ellas el corte, la muerte, no es tan radical como en nuestras prácticas occidentales, la creencia indica que el fallecido permanece unos nueve días en la tierra antes de partir a su viaje al más allá, tiempo en el que los familiares se despiden, le auxilian, lo ofrendan y acompañan para que pueda partir con sus asuntos bien resueltos en tierra. Según sus creencias cada año en la celebración del Día de los Muertos, los fallecidos retornarán a las casas de sus familiares, donde se les ofrecerán su lugar en la mesa con sus platos preferidos y se les dispondrá un altar en su recuerdo.

189 Íbid.
190 Íbid.

5.-Reinventarnos a nosotros mismos. Niemeyer nos recuerda que nuestra identidad no sólo descansa en nosotros mismos, sino que continuamente se reconstruye en base a un fondo común de experiencias y recuerdos que compartimos con nuestros seres queridos, al faltar alguno de ellos desparecerá también un pedazo de nosotros mismos y nuestro pasado.

Por la relación que se da entre el recuerdo, propio y grupal, y la identidad del individuo, es que la muerte afecta lo biográfico. Por esto es que cobra sentido la revisión biográfica que ocurre en los procesos de duelo, cuando se vuelven a revisar álbumes de fotografías y las familias se reúnen para recordar y compartir vivencias pasadas como manera de resignificar y afianzar la historia común que los identifica sostiene y caracteriza. En el ámbito artístico algunos artistas han recurrido directamente a trabajar con sus álbumes o archivos familiares como hemos explicado en el caso de Bill Viola y Marazzi, para poder reconstruir esta identidad colectiva y darle forma.

Para Tom Attig la identidad como fenómeno social y no exclusivamente personal la desarrolla en su metáfora de una red de conectividad que nos vincula con aquellas personas, actividades y lugares a los que dirigimos nuestro afecto. Así la muerte, en este caso, destrozaría las conexiones que logran en conjunto definirnos. La reparación debería suceder gradualmente al ir estableciendo nuevas conexiones con lo que hemos perdido como también con la nueva realidad a la que hemos sido abocados.[191]

La revisión de nuestro propio mundo tanto interno como externo también involucra una revisión de las prioridades y nuestro lugar en el mundo. Suele pasar con la muerte, el hecho vital por excelencia, que las prioridades de la vida alcancen nuevas dimensiones y replanteamientos. La muerte nos lleva al cúlmine de aquello que es fundamental e irreversible en lo humano en todos los sentidos y no quedamos indiferentes frente una experiencia tal, por lo que cuestionarnos el recorrido que ha seguido nuestra vida y cuál ha sido nuestro papel en el mundo se transformará en algo crucial de esta etapa para el doliente que le impulsará a construir este nuevo yo.

Niemeyer cita a Shuchter y Zisook, autores que han investigado personas en proceso de duelo y han descubierto que al cabo de un año, siguen sintiendo que "les falta una parte

54. Annette Messager, 2001-2002."Articulés-désarticulés". Visión general y detalle de la instalación realizada para la Documenta 11 de Kassel en 2002. Centre Pompidou. París.

191 Íbid. Pág. 77.

de sí mismas" a pesar de ello piensan que sus vidas se transformaron siendo ahora más ricas que antes ya que intentan extraer lo mejor de cada día.[192]

En su libro Niemeyer[193] nos plantea una manera de reconstrucción y sanación del individuo en duelo. Es importante mencionar su propuesta en este apartado por su vinculación con el problema planteado en esta tesis. Según el psicólogo el ser humano puede superar esta etapa dramática gracias a su capacidad de sobrevivencia y de adaptación que harán posible el crecimiento de la persona.

Si bien hemos hablado de las etapas del duelo y los estados que pasa la persona que lo vive es fundamental saber qué hace con ese dolor. Cómo se materializa esta reconstrucción de la identidad, del mundo y el reestablecimiento del ser humano dentro de lo social y cotidiano.

Reconstrucción narrativa en el duelo. La vida como una historia.

Niemeyer parte de la premisa que nuestras vidas las vivimos como historias. Hemos aprendido a hilar la serie de acontecimientos que nos suceden a lo largo del tiempo y darles un relato lógico, que tiene causas y efectos y que es narrable contando con un principio y un fin. Esto da una continuidad, nos recuerda quienes somos, de dónde venimos y también nos invita a predecir o visualizar aquello que seremos. Nuestra vida se conformaría, a nuestro modo de ver, ficticiamente, en la forma de un guión continuo y sólido sobre nosotros mismos y los nuestros. La muerte aparece entonces como lo más impredecible, lo menos esperado que rompe y desarma la trama de nuestra vida. El autor nos propone que en este momento tan dramático la persona debería,

> (...) reescribir los siguientes capítulos para explicar la pérdida de manera coherente y permitir que el argumento siga adelante con los personajes que quedan, introduciendo quizás nuevos personajes a lo largo del camino. La revisión de este argumento puede reafirmar la identidad, fuerza o perseverancia del personaje principal o describir cómo el "héroe" crece de manera imprevista aprovechando la oportunidad que se le presenta.[194]

192 Íbid. Pág 78.
193 Íbid. Págs. 83 a 89
194 Íbid. Pág. 84

Respecto al cómo hacerlo, el autor nos incita a:

> (...) hacerlo explicando una y otra vez nuestra historia a los oyentes a los que les importa, cada uno de los cuales puede contribuir, de una manera única, a la evolución posterior de la narrativa. Como señala el psicólogo John Harvey: "Cuando compartimos nuestras historias con los demás, damos nombre y forma a los significados de nuestra experiencia vital."[195]

Elaborar historias nos impone la lógica argumental de la literatura y se vuelve natural buscar un orden o relación a los acontecimientos dispersos para hacerlos comprensibles. Al narrar éstas en público las preguntas por el sentido que nos hacemos personalmente pueden ser respondidas por otros bajo múltiples perspectivas que les den coherencia. Y es que compartir experiencias sobre la pérdida tendría propiedades curativas según Niemeyer, quienes los hacen presentan mejorías en su salud física y psicológica.

En este apartado sobre el duelo psicológico hemos revisado las profundas implicancias que tiene la muerte del otro en la psiquis del individuo, perdiendo éste una parte suya con la partida del otro y sumergiéndose en un estado de melancolía por el *nobjeto* perdido que empobrece su percepción del mundo.

Al considerar nuestras vidas como un relato significante que se proyecta desde el pasado al futuro, conectando así en la narrativa interna, emociones, recuerdos e imaginación, demostramos cómo la muerte al irrumpir y romper esa continuidad es capaz de afectar la identidad del individuo y de su grupo familiar. El relato familiar se quiebra, se ha ido una parte de éste con quien ha partido y la continuidad imaginada/proyectada no es ahora posible. Así en el duelo la memoria autobiográfica se fractura, y el relato propio que nos sostiene y caracteriza no tiene ya sentido, porque nuestra realidad es una historia que abarca el pasado y el futuro y este futuro que nos habíamos inventado para darnos seguridad en su continuidad no existe más.

La propuesta de Niemeyer nos interesa porque al igual que la de Sloterdijk se acerca al lenguaje de lo creativo como medio posible y necesario para rearmar la trama significante perdida, mediante recursos simbólicos e imaginativos. Para el psicólogo el doliente no es ya una víctima pasiva y le propone tareas y desafíos. La reorganización necesaria para la superación del duelo es algo realizable y entre los desafíos que propone está

55. Claudio Pérez. 2006. Tríptico S/T. De la serie "Despedidas: El Amor Ante El Olvido". Fotografía impresa en Canson Baryta Photographique 310g/M.

195 Íbid.

el reconstruir la relación con el fallecido mediante una conexión ahora simbólica y la posibilidad de reinventarnos a nosotros mismos mediante el poder de la narración, esto es, construyendo el relato de continuación de la historia personal interrumpida por la muerte. Narración creativa que debe explicar la pérdida de manera coherente y seguir con el relato, introduciendo nuevos personajes y afirmando el papel del principal, el "héroe", que supera las dificultades y las transforma en oportunidades. Exteriorizar, repetir y compartir esta historia sería fundamental para poder lograrlo.

Con estos antecedentes hemos demostrado conceptualmente que el lenguaje del arte es un medio válido para reconstruir, en el doliente, la dañada historia o memoria autobiográfica que lo sostiene como individuo y que le permitirá además traspasar los límites de la experiencia propia, esto es, trascender la muerte del otro amado, desde la tragedia individual a la exteriorización de un hecho propio de lo humano que se integra a lo conocido y común. A lo largo de la tesis iremos viendo de qué manera se produce el apaciguamiento curativo y cómo se materializan estas expresiones artísticas que buscan trascender el dolor.

56. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng.Publicidad sobre venta de flores. Las Vegas, Nevada, 1996.

6.- El Duelo domesticado. Imaginarios y relatos arcaicos de sobrevivencias según Edgar Morin.

57. Sarcófago etrusco de Cerveteri. Villa Giulia Museo de Roma y Museo del Louvre, París.

Si en un principio de este primer capítulo revisamos las visiones de la muerte y el duelo en las disciplinas del conocimiento es importante también que nos dediquemos a continuación a hacer una breve revisión de las explicaciones mágico-mitológicas sobre la muerte, esto es, las creencias primitivas y míticas sobre el fenómeno en sí, que han buscado tranquilizar desde los tiempos más remotos el miedo y la angustia ante la muerte ofreciendo versiones sobre aquello que acontece al ser humano a partir de su fallecimiento.

Son relatos de apaciguamiento míticos y populares y veremos que muchos de ellos aunque arcaicos aún persisten en nuestro imaginario y otros se han integrado a las religiones dominantes. Estas creencias y mitos han cumplido un rol tranquilizador presentando distintas imágenes de sobrevivencias del difunto y lugares extraterrenales que lo alivian sobre el problema de la desaparición definitiva e irremediable y de la incertidumbre de un destino desconocido. Su función ha sido dar consuelo al sobreviviente haciéndolo partícipe y actor del destino del otro que muere, con la posibilidad de darle auxilio ritual en su viaje al inframundo. También han calmado su angustia con la ilusión de un más allá lleno de bienestares. Con las grandes religiones, tales como el cristianismo, se buscó el consuelo y se premiaron las buenas acciones que llevarían a un paraíso celestial y se castigaría a los pecadores con un infierno lleno de penas para el cuerpo y el alma. Todas estas creencias forman parte del imaginario visual colectivo por su difusión a través de las artes visuales como medio pedagógico de las creencias religiosas.

En este apartado revisaremos también parte de la iconografía del más allá cristiano y sus habitantes, ángeles y demonios, observando brevemente su evolución y características formales. Como contraposición veremos selecciones de iconografía del paraíso e infierno islámica. La revisión de estas imágenes nos ayudará a establecer visualmente las similitudes y diferencias en las creencias de cada cultura para que en el siguiente capítulo podamos compararlas con las de la iconografía del más allá en Mesoamérica que reflej a un modo diferente de comprender la vida y la muerte como fenómeno dual.

Los antecedentes antropológicos nos indican que al hombre siempre le ha preocupado la muerte, a la que veían como un "horror sin rostro" que buscaba privarlos de los pocos

58. Estela funeraria romana con íconos que representan el oficio de los fallecidos Publius Licinius y PL Demetrius, 30-10 A.C.

placeres que ofrece la existencia. Si bien por varios miles de años la vida fue dura, corta y cruel la tendencia natural de las sociedades arcaicas era la de ver la vida y la salud como los hechos naturales, al contrario que la muerte y la enfermedad, cuyas causas debían explicarse.[196]

Aún siendo tan antigua la conciencia del hombre ante la muerte, cuyo primer testimonio universal lo da la sepultura,[197] la muerte como concepto tardará en existir. Los vocabularios arcaicos hablarán de ella como,

> (...) de un sueño, de un viaje, de un nacimiento, de una enfermedad, de un accidente, de un maleficio, de una entrada en la resistencia de los antepasados, y con frecuencia, de todo ello a la vez.[198]

Reconociéndola de esta manera como un acontecimiento inevitable y negándola como un paso a la nada, por esta razón el ser humano siempre la acompañará de un ritual funerario.[199] Morin enfatiza que,

> (...) no existe prácticamente ningún grupo humano arcaico que, por "primitivo" que sea, que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos.[200]

Para Thomas[201] la gran diferencia entre el ser humano y el animal no radica en su evolución en homo socius, faber o loquens, sería el hecho que el humano entierra y ritualiza a sus muertos. De esta manera el mero hecho biológico es sobrepasado y se convierte en un hecho también cultural[202]. De esta manera el hombre se apropia de lo inapropiable y a través de un despertar de su "conciencia, del símbolo y del pensamiento" conseguirá enfrentarse y "humanizar la muerte"[203] a través de la sepultura y los rituales.

196 Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage.org
197 Morin ,E. "El hombre y la muerte". Ed. Kairós. Barcelona, 2007. Pág. 23
198 Íbid. Pág. 23
199 Íbid. Pág. 24
200 Íbid.
201 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid.Pág 48.
202 Íbid.
203 Íbid.

Cada cultura y civilización concebirá un gran abanico de creencias propias que cristalizarán en mitos y luego en la realización de ritos específicos. En este apartado revisaremos algunas de las concepciones arcaicas de la muerte y de la sobrevivencia del muerto, basándonos en la selección hecha por Edgar Morin en su libro *El hombre y la muerte*, [204] abordando el origen de las creencias del renacimiento de los muertos, de los dobles y de aquello que le acontece al muerto después de su deceso, su viaje y el lugar que le espera. Si bien la especie humana no es la única[205] que puede expresar sus sentimientos y emociones ante la muerte, si es la única que tiene una autoconciencia con esos sentimientos y un "conocimiento racional y formalizado de nuestra mortalidad como una nota de nuestra condición,"[206] además de ser la única que creerá en el renacimiento de los muertos, es decir, en la supervivencia o en la resurrección. [207]

Cada cultura ha generado un sistema de pensamientos que incorpora la realidad y la inevitabilidad de la muerte de una manera que le permita preservar su cohesión social frente a los aspectos potenciales de desintegración de la muerte. Las sociedades humanas tempranas desarrollaron sistemas religiosos, incluyendo el culto a los antepasados, que permiten crear puentes en la brecha entre los muertos y los vivos, así la muerte es retratada no como un fin, sino como una transición a otro mundo que todavía está muy conectado a lo terrenal.

> La creencia en una vida más allá de la muerte parece estar demostrada, ya desde los tiempos más remotos, por el uso del ocre rojo, sustitutivo ritual de la sangre, y por ello mismo "símbolo" de la vida. La costumbre de espolvorear con ocre rojo los cadáveres está universalmente difundida, en el tiempo y en el espacio, desde Chufeutien hasta las costas occidentales de Europa, en África hasta el Cabo de Buena Esperanza, en Australia, en Tasmania, en América hasta la Tierra del Fuego.[208]

59. Ritual de recordatorio tradicional "Ma'nene" en Tana, Toraja, isla de Sulawesi Indonesia. Cada tres años los familiares exhuman los cuerpos momificados de sus difuntos para hacerles un cambio de ropa y pasearlos por la aldea.

204 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007.
205 Fernández del Riesgo, explica el testimonio de Patterson y Gordon sobre la gorila Koko quien a través del lenguaje de sordos se le preguntó sobre la muerte de los gorilas, a dónde van cuando mueren, y cómo se sienten, contestó: "Disgusto, viejo", "Agujero cómodo, adiós", "Dormir". El autor concluye que si bien animales con alto grado de sociabilidad pueden expresar sus sentimientos de pérdida de los vínculos afectivos, no se puede concluir que comprendan conceptualmente la diferencia entre la vida y la muerte, ni el carácter irreversible de la segunda.
206 Fernández del Riesgo,M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid.Pág. 57
207 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007.
208 Eliade, M. "Historia de las creencias e ideas religiosas I" Paidós. Barcelona, 1999. Pág.31

60. Los sarcófagos antropomorfos de Karajía en Perú, de la cultura Chapapoya (900 - 1470) con una altura de 2,5 metros permitían albergar un cuerpo momificado y ofrendas en su interior. Su empazamiento en las cumbres del Andes amázonico ha permitido protegerlos y conservarlos hasta el día de hoy.

La presencia de tales objetos implica no sólo la creencia en una vida personal más allá de la tumba, sino también la certidumbre de que el difunto habría de proseguir su actividad específica en el otro mundo.

Según Morin, esto se supone de los hallazgos etnológicos que han descubierto que en todas partes las prácticas rituales a las que se someten los difuntos tienen relación con creencias vinculadas a la supervivencia, ya sea bajo la forma de espectro corporal, sombra, fantasma, etc., o con su renacimiento. El ser humano sería desde sus orígenes incapaz de imaginar la muerte como una aniquilación del ser y la entendieron desde el principio como una puerta de entrada a un más allá.[209]

Así, esta creencia tendría un carácter universal que se prolongaría por un periodo indefinido aunque no eterno, al principio al menos, ya que esta noción es abstracta y por ello de concepción más tardía.[210]

La muerte entonces, se trataría de una nueva especie de vida que prolongaría a la vida individual,[211] para Conzelus y Williamson esta creencia se debería al hecho de que los seres humanos son seres simbólicos; así aunque los cuerpos humanos se limitan a sólo una serie de momentos únicos en el tiempo y el espacio, la mente humana es capaz de atravesar muchas dimensiones temporales y espaciales simultáneamente.[212]

Morin nos explica que en las grupos arcaicos existía la concepción cosmomórfica de la muerte que apoyándose de lo observado en la naturaleza, la entendía como muerte-renacimiento. Así, para ellos cada muerto renacería en algún momento en algún nuevo viviente, animal o niño.[213] Para el autor,

> (...) las experiencias elementales del mundo (en estos grupos primitivos) se identifican con las metamorfosis, desapariciones y reapariciones, transmutaciones...,toda muerte anuncia un nacimiento, todo nacimiento procede de una muerte, todo cambio es análogo a una muerte-renacimiento, y el ciclo de la vida humana se inscribe en los ciclos naturales de la muerte renacimiento.[214]

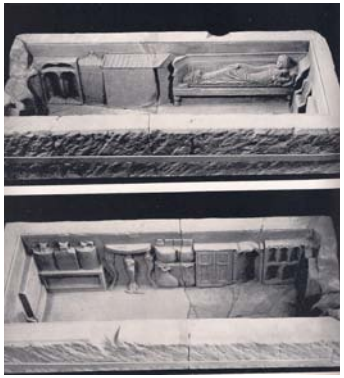
209 Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage
210 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.23
211 Íbid.Pág. 24
212 Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage
213 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.115
214 Íbid.

Para Morin hay dos grandes creencias etnológicamente universales sobre la muerte que se han descubierto comunes también en el psicoanálisis y en la psicología del niño. Estas creencias son "muerte-renacimiento por transmigración[215] y muerte-supervivencia del doble", las que suelen aparecerse como creencias mezcladas e intercaladas entre sí.

> La creencia en los espíritus (dobles), se integra a menudo en un vasto ciclo de renacimientos del ancestro en recién nacidos (desde el paleolítico inferior en que el esqueleto era enterrado en posición fetal (renacimiento) aunque recubierto de ocre y muy pronto acompañado por sus objetos personales, lo que implica incontestablemente al doble). En los mitos del más allá se puede encontrar la huella simbiótica de los dos grandes sistemas de la muerte, armonizados unas veces, excluyéndose mutuamente en el mayor o menor medida otras. La mayoría de las veces el doble sobrevive durante un tiempo indeterminado, para viajar luego a la casa de los ancestros, de donde proceden los recién nacidos; el nacimiento es el resultado directo, aunque retrasado de una muerte.[216]

Morin da como ejemplo lo que sucede entre los Tsi y los Evhe, según un relato de Westermann,

> (...) cada individuo tiene un doble al que rinde culto: después de la muerte, el doble rondará el cadáver hasta que se marche a vivir con los muertos de su familia y finalmente reencarna en un recién nacido que llevará su nombre.[217]



61. Sarcófago de Simpelveld, Holanda, siglo II. Vista interior del sarcófago con la figura del muerto recostada y mobiliario tallado en piedra. Museo Arqueológico de Leiden.

215 RAE: Transmigrar:Dicho de un alma: Pasar de un cuerpo a otro, según opinan quienes creen en la metempsicosis.
216 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág 116
217 Íbid.

62. Tótem "Haida Pole", 1966, Esculpido por Henry y Tony Hunt, basados en la versión original del "Haida Pole" de los Gwiskunas de Qadasgo Creek linaje Raven clan de Haida, fotografiado por Charles Newcombe en 1901. Royal BC Museum, Canadá.

Muerte y renacimiento por transmigración: Reencarnación.

En los grupos arcaicos, según Morin, hay la creencia recurrente de que un muerto puede renacer o reencarnarse en un nuevo ser, un recién nacido. Un ejemplo estaría en el caso de las mujeres de Algonkin, quienes cuando desean ser madres se acercan a los moribundos para que su alma entre en ellas, del mismo modo, los tibetanos esperan la reencarnación del Dalai Lama en el recién nacido.

El antropólogo explica que se hablaría de muerte–renacimiento en estado puro, cuando el último niño nacido de la familia -o clan- es la reencarnación del último muerto; el niño entonces llevará el nombre del difunto. Es interesante observar que esta creencia de reencarnación familiar perdura de alguna manera hoy en día y no es poco común que se nombre a un recién nacido con el de algún familiar muerto.[218] Morin da otros ejemplos, los Dayaks, que abandonan los niños fallecidos en los árboles, o los mongoles que los depositan a los lados de los caminos, creyendo que éstos podrán reencarnarse fácilmente. Se trataría de "regresos" al reino de la muerte-renacimiento. Esto operaría bajo la creencia de que la muerte infantil no es una verdadera muerte ya que los niños,

> (...) aún no están completamente separados del mundo de los espíritus, y regresan allí fácilmente. Como se dice en el folcklore cristiano: "se convierten en ángeles." [219]

Reencarnación en el ancestro-tótem: Totemismo.

El totemismo es otra reencarnación autóctona, según Morin, que ocurre esta vez en los recién nacidos o en los animales de la especie tótem.[220] Se trata de una reencarnación que hará que renazca tanto el muerto como el ancestro-tótem.

218 Íbid. Pág. 118
219 Íbid.
220 RAE: Tótem: Objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor.

Un elemento nuevo y fundamental que introduce el totemismo es la adquisición de las "virtudes revivificadoras del muerto,"[221] mediante la comida ritual (o intchyuma) que consiste en devorar al ancestro animal por parte de los miembros del grupo que consiguen así "fuerzas de las fuentes mismas de su vida."[222] Este elemento adquirirá presencia e importancia, posteriormente, en las religiones de salvación.

63. Ana Mendieta, 1985. "Tótem Grove". Vista de la instalación de la exposición "Ana Mendieta. She got love". Castillo de Rivoli Museo de Arte Contemporáneo. Rivoli, Torino, 2013.

Reencarnación en animales o plantas: Metempsicosis.

Otra forma de reencarnación es la que ocurre en los animales o las plantas, Morin explica la entrada de la metempsicosis[223] entre las creencias del hombre atribuyéndola a la profunda familiaridad, además de un sentido mimético, hacia los animales. Explica que,

> Junto a la tendencia de hacer renacer al hombre en el seno de la familia, existe una tendencia a reconocer al muerto en el primer animal que merodea el cadáver. El folcklore todavía abunda en ratitas blancas, liebres, animalitos todos en los que se han encarnado ciertas almas.[224]

Su desarrollo estaría en el seno de sociedades extensas, en las que el espacio de los vivos habrá desbordado el espacio del clan o de la familia: entonces el ciclo de la muerte-renacimiento actúa libremente en el seno de la naturaleza universal. La metempsicosis es ya una vasta concepción filosófica-religiosa que ha restringido o rechazado la supervivencia del doble ya que está en contradicción con la ley de la metamorfosis que ha universalizado.[225]

221 Íbid.
222 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.119
223 RAE: Metempsicosis, Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.
224 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág 119
225 Íbid.

64. Francesca Woodman, "Sin título", 1972-75. Boulder Colorado. Gelatina de plata. Dimensiones 20,32 x 25,40 cms.

La idea arcaica y transversal del renacimiento a la salvaguarda del individuo.

Según Morin la idea del renacimiento de los muertos es común y transversal entre los pueblos arcaicos pudiéndosela encontrar en Malasia y Polinesia, entre los esquimales, en Amerindia, entre otros. Hoy en día es una idea en plena vigencia, siguiéndola seiscientos millones de personas y siendo una de las bases del ocultismo contemporáneo.

Esta idea también forma parte de la humanidad contemporánea, citando a Jung:

> Mi experiencia sicológica me ha llevado a hacer una serie de observaciones en personas de las que he podido seguir su actividad psicológica inconsciente hasta cerca de la muerte. En general, ésta se anunciaba por aquellos símbolos que, incluso en la vida normal, indican transformaciones de los estados psicológicos: símbolos de renacimiento como cambio de residencia, viajes, etc.[226]

El renacimiento sería así declarado por los psicoanalistas como un fenómeno espontáneo por su enraizada presencia en la mentalidad infantil. Según estudios realizados, los niños imaginarían naturalmente la muerte como un estado de regresión fetal donde el muerto se encogería hasta convertirse en un bebé, proceso al cual le seguiría un renacimiento.[227] Morin concluye que la muerte renacimiento es un fenómeno arcaico, universal y actual,

> (...) de la conciencia infantil, de la conciencia poética, e incluso filosófica. Esto nos aclara las analogías fundamentales existentes entre las estructuras mentales arcaicas, oníricas, infantiles y filosóficas. El "primitivo", si bien rebasado, se conserva en todo hombre.[228]

El autor concluye que aquello que es común en los sistemas causales que hemos visto, tales como renacimiento, reencarnación y metempsicosis, es que constituyen un intento por salvaguardar la individualidad del fallecido, que de esta manera no se aniquila sino que morirá y renacerá a través de estas metamorfosis naturales para continuar existiendo.

> (...) uno puede convertirse en niño, anciano, planta, animal, bueno, malo, y ser siempre el mismo. El muerto que renace es siempre él mismo, incluso en el caso de que sea también el

226 Íbid. Pág. 120
227 Íbid.
228 Íbid. Pág. 121

> ancestro primitivo (totemismo). Resucita siempre el mismo individuo y continúa, y continuará siempre y siempre renaciendo. La muerte-renacimiento, ley del cosmos, se convierte cuando se la apropia el hombre, en inmortalidad.[229]

A partir de lo revisado podemos concluir que ante el caos y horror que causa la muerte la humanidad primitiva en su necesidad de interpretación, asume la ley de la metamorfosis, que conoce de la naturaleza. Así el hombre asumirá desde muy temprano la idea de que a toda muerte le sucede una vida nueva.[230]

De esta manera el hombre se acercará y participará ritualmente de una dimensión nueva de la muerte, su fuerza de nacimiento y fecundidad, mediante las prácticas de sacrificio e iniciación. Estas prácticas se iniciarán cuando ya no crea en la naturalidad del renacimiento y necesite estimularlas mágicamente.

Se desarrollará también con el tiempo el tema de la maternidad de la muerte. Donde la tierra y el agua se considerarían los elementos maternales que posibilitarían el paso de la muerte al renacimiento. De acuerdo con Morin la amplificación y autonomía de esta idea "desembocará en una concepción de la muerte pan-cósmica en la que el hombre llega a fundirse en el seno de la matriz universal de la vida".[231]

Estas ideas encontrarán también acogida y representación visual en el arte, sobretodo en algunas representantes de la década de los 70's en Norteamérica como es el caso de Ana Mendieta y Francesca Woodman, quienes se autorrepresentarán en varias tentativas de fusión/desaparición con la naturaleza.

De esta manera se desarrollarán dos grandes ideas divergentes en base a la estructura de la individualidad humana aquella,

> (...) que se niega a considerar la muerte como un término, haciendo de ella un más allá en el que persiste y triunfa la singularidad (Salvación) o la universalidad del hombre (Nirvana).[232]

66. Ana Mendieta, 1976. "Tree of life". Fotografía, 50,8 X33,7 cms. Colección Raquelín Mendieta.

229 Íbid.
230 Íbid. Pág. 139
231 Íbid.
232 Íbid.

Para Conzelus y Williamson[233] el desarrollo de la religión y el culto a los antepasados correspondería a la necesidad de los grupos primitivos por mantener la cohesión social que estaba amenazada por la muerte, integrando de esta manera la realidad con la inevitabilidad de la muerte. Esta integración ocurriría por medio de la creación de lazos entre los muertos y vivos entendiendo la muerte no como un fin sino como una transición a otro mundo.

Según hemos comprobado es propio de las culturas usar estrategias para vencer el horror ante la muerte, así estos autores, describen como los griegos usaban la razón y la filosofía. Los antiguos judíos incorporan una variedad de prácticas en sus creencias religiosas acerca de la limpieza y la pureza para evitar la muerte no deseada. Los cristianos de la Edad Media asociaciaron la muerte del cuerpo con la liberación del espíritu para pasar a la vida eterna con Dios. Los sistemas religiosos del mundo oriental tuvieron ideas evolucionadas de renacimiento continuo y el logro de la liberación del ciclo de renacimiento a través de la Iluminación o Nirvana. En cada uno de estos casos, el sistema simbólico busca otorgar a la muerte un lugar en la sociedad que ofrezca un sentido a la persona e impida a la sociedad caer en un completo nihilismo de cara a la muerte.[234]

Muerte-supervivencia del Doble.

Desde el paleolítico existe la creencia universal que los muertos viven una vida propia tal como los vivos. Ya el hecho de enterrarlos con sus objetos personales sugiere que ellos continuarían una vida similar a la que llevaban en la tierra, al menos necesitarían de las mismas cosas. Para Morin esta creencia se sintetiza y confunde con la creencia de la muerte-renacimiento. La creencia en los espectros es antigua y correspondería según el autor a la necesidad del hombre por expresar su anhelo de sobrevivencia y salvar su integridad individual superando y venciendo la descomposición.[235]

233 Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage
234 Íbid.
235 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.141

> Desde Melanesia a Madagascar, desde Nigeria a Colombia, cada tribu teme, evoca, alimenta, utiliza a sus difuntos; sostiene un comercio con ellos; les asigna un papel positivo en la vida, los soporta como parásitos, los acoge como huéspedes más o menos deseables, les atribuye necesidades, intenciones, poderes.[236]

Para la concepción primitiva los muertos no serían inmateriales sino que serían más bien espectros dotados de forma, fantasmas a imagen exacta de los vivos, por lo que aún no se podría hablar de almas ni de espíritus. Morin se refiere a ellos como los dobles.[237]

67. Mural que muestra las "Almas pájaro" y la "Imagen-Alma". Tumba de Irinufer. Tebas.

El Doble, acompañante de los vivos.

Morin anticipa que este principio arcaico del doble permanece y seguirá apareciendo más tarde en el Eidolon griego, presente con tanta frecuencia en Homero, el Ka egipcio, en el Genius romano, en el Rephaim hebreo, en el Frevoli o Fravashi persa, en los fantasmas y espectros de nuestro folcklore, en el cuerpo astral de los espiritistas, y en ocasiones en el alma para algunos padres de la iglesia. Y dice: "El doble es el núcleo de toda representación arcaica concerniente a los muertos."[238]

Las características del doble son complejas, según el autor este doble no es una reproducción fiel que aparece en una etapa postmortem. El doble sería un acompañante del vivo que durante toda su existencia lo viviría como una experiencia sensible, una experiencia tanto diurna como nocturna por medio de sus sueños, su sombra, su imagen ref ejada, su eco, su aliento, su pene e incluso sus gases intestinales.[239]

El actuar del doble es constante y se manifestaría mientras el vivo duerme y sueña. Cuando el vivo está despierto el doble puede actuar de forma autónoma y al disponer de fuerza sobrenatural se puede metamorfosear en algún animal para cometer asesinato, aunque el autor advierte que esta argucia es conocida por el grupo quien buscaría venganza en el vivo.[240]

236 Íbid.
237 Íbid.
238 Íbid.
239 Íbid. Pág. 142
240 Íbid.

Como antes comentábamos, a pesar de la evidencia empírica de que la vida por miles de años ha sido terriblemente dura, existe una idea que ha permanecido desde los grupos preliterarios y es la de comprender la vida y la salud como naturales. Esta idea ha necesitado sustentarse en la búsqueda de explicaciones para el mal y es así como se ha terminado por culpabilizar a los descontentos muertos familiares, o seres de orden superior, por tomar un interés especial en los asuntos humanos.[241]

En las creencias mesoamericanas también la creencia de un doble, el "Nahualli" nombre que se aplica generalmente a un animal que actúa como "alter ego o doble" de una persona viva, ambos están tan íntimamente ligados que aquello que le ocurriera al "Nahualli" tendría una consecuencia directa en su contraparte humana. De esta manera las culturas mesoamericanas relacionan lógicamente las enfermedades que pueden padecer con el daño que pudiera sufrir un "Nahualli".[242]

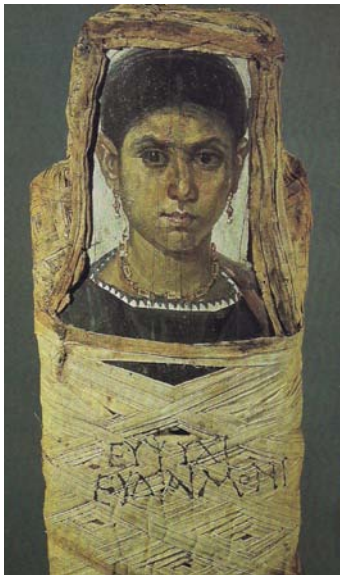
El doble también puede fugarse y esto se manifestaría físicamente en el vivo mediante síncopes y desvanecimientos que para la concepción antigua junto al sueño serán ya imágenes de la muerte. Y es en la muerte donde el doble abandonará completamente al vivo aunque por su inmortalidad no morirá con la persona.

> Cuando más arcaica la humanidad, más débil es la ruptura entre la vida del doble y la vida de los vivos. Se trata de una proyección de la vida cotidiana en la muerte.[243]

Morin sostiene que el origen de la concepción del doble se comprende por varios motivos, la impotencia primitiva para representarse la nada, el deseo de superar la experiencia de la descomposición del cadáver, la reivindicación fundamental de la inmortalidad, y el hecho de que el ser humano desde un principio sólo conoce su intimidad exteriormente. Esto se refiere al hecho de que el hombre se conoce por lo que percibe sensorialmente de sí mismo en el exterior mediante proyecciones, lo que se ha demostrado en la psicología del niño.[244]

241 Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage
242 Martínez, R. "Nahualli, imagen y representación". Revista Dimensión Antropológica. México.Volumen 38.
243 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.142
244 Íbid. Pág. 145

Para el sociólogo francés Durkheim[245] la creencia en el mundo de los espíritus, se originaría por el equivalente sentido de realidad que se otorgaban tanto al mundo de la realidad como al de los sueños. Sería durante el sueño que los humanos podrían formar imágenes de las personas que habían muerto, podrían utilizar estas imágenes y los efectos que los recuerdos de los muertos seguían teniendo en la vida para concluir de la forma más elemental que los seres humanos viven después de la muerte. Del mismo modo, Tylor[246] señala que el animismo, la forma más preliteraria de la religión, se originó en las explicaciones primitivas de sueños, visiones, apariciones, y otros productos de la imaginación.



68. Momia con retrato romano-egipcio con vendas. Siglo II D.C. En su epitafio se lee en griego corriente: "Alcanza la felicidad!". Fayum, El Cairo. Colección Museo del Louvre, París.

Relatos sobre tránsitos, viajes y juicios del más allá.

Los pueblos primitivos tenían conciencia de la muerte y es por ello que se preocupaban de procurar sepultura a los suyos, lo que probablemente es un indicador también de la creencia en los espíritus de los muertos y de la conformación de una comunidad que los agrupa. Para Morin este culto de los muertos posiblemente indicaría también la prolongación de la vida que seguiría de un modo similar a la terrenal en cuanto a sus necesidades.[247]

Los enterramientos rituales prehistóricos, en los que se ataviaba al difunto con su ajuar, adornos y los atributos de que había gozado en vida, debían de tener ese significado, de otro modo pensaríamos que los sobrevivientes querían enterrar con el difunto todo rastro o recuerdo que de alguna manera prolongara la memoria de su presencia entre los vivos. Aún hoy en día vestimos y adornamos a nuestros difuntos de esa manera siempre que es posible.[248]

Se repite en muchos grupos y civilizaciones antiguas esta creencia de que la muerte no era sólo un final sino también el inicio de un viaje, un trayecto que iniciaría el difunto no exento de dificultades y desafíos. Este viaje tendría como fin llegar al reino o al lugar

245 Citado por Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". Publications Sage
246 Íbid.
247 Lauro, M. "Los ritos funerarios prehistóricos". Historia de las religiones.
248 Íbid.

que le corresponde como nueva morada al fallecido, según como haya sido su vida y cómo haya logrado vencer los desafíos de la misma odisea. El poeta heleno Hesiodo narra las etapas que han debido pasar los muertos de las distintas edades o épocas desde el espacio de los vivos hasta la morada que les pertenece.

> Según "Los trabajos y los días" los muertos de la primera edad o edad de oro viven en el espacio (demonios); los de las segunda edad o edad de plata viven bajo tierra (bienaventurados mortales subterráneos); los de la tercera edad (bronce) habitan el reino de Hades; los de la cuarta edad (héroes) viven en los confines de la tierra, en las Islas Bienaventuradas. (Pero, ilógicamente, el reino de Hades vuelve a recibir a los viajeros de la quinta edad, la del hierro).[249]

Aunque parece lógica la idea de que un viaje se emprende para ir hacia un lugar, Morin nos advierte que esta idea se concebirá posteriormente,

> (...) la idea del viaje es anterior a la idea del reino de los muertos. Está ligada a las nociones de paso sobre las aguas o a través de ellas, o bajo la misma tierra, que caracterizan la concepción de muerte-renacimiento.[250]

Según el autor habría una primera fase en el desarrollo de esta creencia, así los sobrevivientes habrían intuido primitivamente que el muerto se va lejos aunque permanece de cierta manera cerca. Esta idea se mantendría hasta el día de hoy y aparece cristalizada en el lenguaje cotidiano cuando hablamos de que el muerto se ha ido, o nos ha abandonado.[251]

En el zoroastrismo[252] encontramos subyacente, bajo ciertas ideas ya conocidas, la idea de viaje de las almas, mediante la travesía a través de un puente, la ascensión celeste, el juicio póstumo, pero también mediante el encuentro con el propio yo.

249 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.154
250 Íbid. Pág.155
251 Íbid.
252 El zoroastrismo se formó alrededor de 1600-1200 a. C. (dependiendo de las fuentes usadas) en la región noroeste de Irán (Persia) por el profeta Zaratustra, cuyas enseñanzas fueron transcritas en lo que se conoce como el Avesta. Se dice que el zoroastrismo es una de las primeras religiones monoteístas del mundo, aunque se puede considerar al zoroastrismo como un henoteísmo, la creencia en la existencia de un dios principal pero que no es el único que existe.

Eliade cita un poema que relata,

> (...) que el alma iuivan del justo permanece junto a su cuerpo durante tres días. Hacia el término de la tercera noche, se levanta un viento perfumado del sur, y la ddená del muerto aparece "bajo la forma de una hermosa joven radiante, de brazos blancos, vigorosa, de hermosa apariencia, de cuerpo erguido, grande, de senos altos ... como de quince años." Después de revelarle su identidad, añade la joven: "Si amable era yo, más amable me has hecho tú por tus buenos pensamientos, tus buenas palabras, tus buenas acciones, tu buena religión; si era bella, más bella me has hecho tú; si deseable, aún más deseable..." Después, da cuatro largos pasos, atraviesa el alma las tres esferas celestes y llega hasta "las luces sin principio", es decir, el paraíso. Un difunto se preocupa porque quiere saber de qué modo ha pasado "de la existencia corporal a la existencia espiritual, de la existencia llena de peligros a la existencia sin peligro", pero interviene Ahura Mazda:
>
> "No le interrogues, pues le recuerdas el camino horrible, peligroso, ligado a la separación, por el que ha pasado y que consiste en una separación del cuerpo y de la conciencia", alusión a las pruebas dramáticas del viaje. Ahura Mazda ordena que le den "manteca de primavera", que es para el justo su "alimento después de la muerte." Por el contrario, el alma del malvado encuentra en el viento norte una horrible furia y penetra en el ámbito de las tinieblas sin principio, donde Angra Mainyu ordena que le den a beber veneno.[253]

Otro relato es el del puente de Chinvat que aparece en los relatos de Zaratustra y cuenta cómo la dáená es capaz de guiar el alma de la persona justa por dicho puente que se ubicaría en el centro del mundo y sería un entrelazador del cielo y la tierra. Las almas serían recibidas por Vohu Manah, y llegarían a la presencia de Ahura Mazda y los Amesha Spenta. La separación de los buenos y de los malos tiene lugar ante el puente o en su entrada.[254]

El *Libro de los Muertos* era considerado por los egipcios como una guía válida que ayudaba al alma en su viaje al más allá. Contiene plegarias y fórmulas mágicas que buscarían facilitar y superar las pruebas del trayecto del alma. Los egipcios creían que el difunto emprendía un viaje subterráneo desde el oeste hacia el este, como Re, el sol, que

253 Eliade,M. " Historia de las creencias e ideas religiosas I.De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis". Paidós, Barcelona 1999. Págs. 421-423
254 Íbid.

69. Papiro de Hunefer (1275 D.C.) Fragmento. Tebas, Egipto. "El Juicio de Osiris". Anubis, con cabeza de chacal, pesa el corazón del escriba Hunefer contra la pluma de la verdad en la balanza de Maat. Tot, con cabeza de ibis, anota el resultado. Si su corazón es más ligero que la pluma, a Hunefer se le permite pasar a la otra vida. Si no es así, es devorado por la expectante criatura quimérica Ammyt, compuesta por partes de cocodrilo, león e hipopótamo. Viñetas como esta eran muy comunes en los libros de los muertos egipcios. The British Museum.

tras ponerse vuelve a su punto de partida. Durante ese trayecto el fallecido, montado en la barca de Re, se enfrentaría a seres peligrosos que intentarían impedir su salida por el este y también su renacimiento. [255] Finalmente, el difunto llegaba a un laberinto, protegido por una serie de veintiuna puertas, (aunque otro pasaje del Libro dice que son siete). Ante cada una de ellas, el difunto debía pronunciar un texto determinado, mencionando el nombre de la puerta, del guardián y del pregonero. En cada ocasión, la puerta le decía: "Pasa, pues eres puro". Una vez pasado el laberinto, el difunto ante los jueces dioses hacía la "confesión negativa", en la que citaba todas las malas acciones que no había cometido. Tras la confesión, llegaba el momento culminante del juicio, aquél en que se procedía a pesar el corazón del difunto. En un plato de la balanza, se colocaba una pluma de avestruz, la pluma de Maat, que simbolizaba la justicia; en el otro plato se depositaba el corazón, que simbolizaba las acciones realizadas por cada persona, el difunto se salvaba cuando la pluma y el corazón quedaban en equilibrio.[256]

Finalmente, los dioses proclamaban su veredicto. Aquellos cuyos corazones hubieran pesado demasiado en la balanza eran considerados impuros y condenados a toda clase de castigos: sufrían hambre y sed perpetuas, eran quemados al atravesar un lago, cocidos en un caldero o devorados por una bestia salvaje. Para los justificados se abría el paraíso de los egipcios, el mundo de ultratumba en el que vivirían los difuntos virtuosos se conocía como Campos de Lalu o Campo de Cañas. Los egipcios lo imaginaban como un lugar muy parecido a Egipto, con ríos, montañas, caminos, cuevas y campos muy fértiles, en los que crecía la cebada hasta los cinco codos de altura. El difunto, sin embargo, debía preocuparse por obtener su sustento.[257]

Conxita Larrull[258] nos explica que para los griegos sólo aquel que era enterrado podía emprender el viaje. Quienes no eran enterrados estaban condenados a vagar en el mundo de los vivos como ánimas en pena. El alma emprendía su viaje guiada por Hermes hasta el río Aqueronte que rodeaba el mundo de los muertos. Hades era el amo del inframundo, que era el reino de los muertos[259] y el lugar donde se encontraba todo lo que estaba por

255 Castellano, N."Los antiguos egipcios se hacían enterrar acompañados por una serie de fórmulas mágicas para viajar por el Más Allá". Revista National Geographic. Historia NG nº 102.
256 Íbid.
257 Íbid.
258 Larrull, C. "Antropologia de la mort i el dol". Xtec. Xarxa telemàtica educativa de Catalunya. 2004
259 Según Larrull, a partir del siglo III a.d.C el reino de Hades estaba ya "cartografiado" y la mayoría de la gente tenía una idea clara de lo que le esperaba después de la muerte.

debajo de la superficie de la tierra. Sólo mediante el cruce del río se podía llegar al mundo de los muertos y este cruce debía realizarse, previo pago de una moneda, en la barca de Caronte, quien era el encargado de seleccionar arbitrariamente a los pasajeros. Este pago generó la costumbre ritual entre los familiares de enterrar a sus muertos con una moneda en la boca.[260]

Al llegar a las puertas del Hades se encontraban con la vigilancia de un perro de tres cabezas, el Cerbero. Existían también dos manantiales, uno que contenía las aguas del Leteo, que eran las aguas del olvido y otro, que contenía las aguas del recuerdo, que daban paso al Reino de los Bienaventurados. Ya instruidas religiosamente en vida, las almas sabía de cual agua debían beber, llegando así a un cruce de tres caminos, donde se llevaría a cabo el juicio conducido por tres jueces del mundo de los muertos que decidían el destino de cada alma, tomando así uno de los tres caminos diferentes: el que conducía a los Campos Elisios (la sección paradisíaca del inframundo), a los Campos Asfódelos (equivalente al purgatorio cristiano) y al Tártaro, el reino oscuro y profundo donde iban los pecadores que padecerían los peores tormentos. Los horrores y castigos eternos del Tártaro se van a mantener aún con el triunfo del cristianismo.[261]

Larrull[262] nos describe como los budistas contemplan la muerte según el libro tibetano de los muertos. Según la autora la muerte se comprende también como un tránsito que constaría de cuatro partes principales, llamados bardos:

1ª.- Es la vida, desde la concepción hasta la muerte;

2ª.- Es la muerte, comprendiendo todo su proceso hasta que los factores físicos y mentales colapsan;

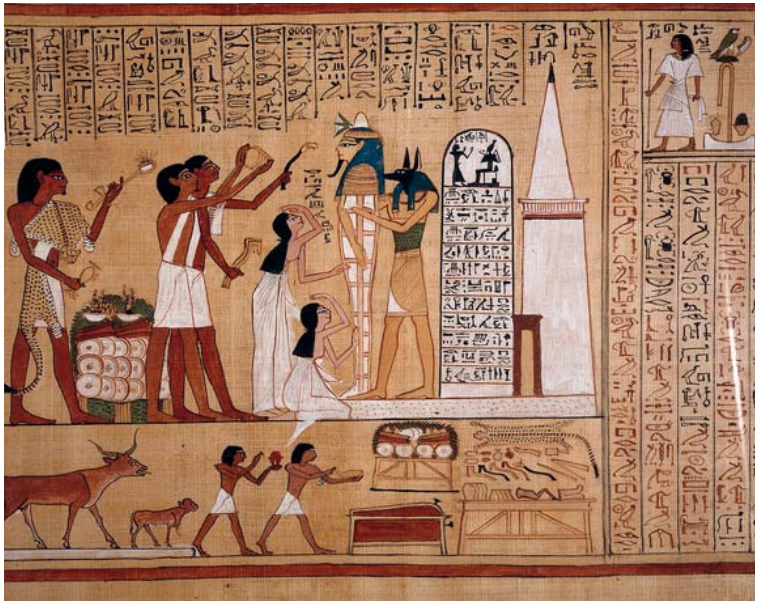
3ª.- Comienza cuando el alma se separa del cuerpo, a este proceso se le denomina "el que ha de venir". En este punto el individuo si está preparado puede aprovecharlo como un medio para obtener iluminación, si el individuo no lo aprovecha entonces pasará a la siguiente fase;

4ª.- Fase del karma del renacimiento. En esta fase es donde la fuerza de los impulsos

260 Íbid.
261 Larrull, C. "Antropologia de la mort i el dol". Xtec. Xarxa telemàtica educativa de Catalunya. 2004
262 Íbid.

y hábitos mentales con los cuales ha vivido el individuo propician el proceso del renacimiento.

A partir de esta cuarta fase, del karma del renacimiento, es que nuestro cuerpo mente pasa por el Bardo de *lo que ha de venir*, donde se estará como mínimo por una semana y hasta 49 días. Los primeros días serían los más importantes, donde se conservaría aún una fuerte impresión de la vida anterior. En este periodo los vivos pueden ayudar al muerto con velas, meditaciones, mantras y prácticas de phowa que lo ayuden en su viaje y renacimiento. La autora comenta que en el Tíbet existe la tradición de leer por 49 días el *Libro de los Muertos* para orientar, inspirar y ayudar al difunto a saber en que proceso está. Los pecadores son condenados a renacer en el curso de las transmigraciones como demonios errantes y desgraciados, pero a pesar de ello, pueden recibir ofrendas de bebidas y alimentos de sus padres, quienes también los pueden beneficiar por medio de buenas acciones hechas en su nombre, como por ejemplo, dar comida a los sacerdotes.



70. Ritos ante la tumba, ilustración del "Libro de la Muerte" de Hunefer (1300 D. C.) Tebas, Egipto. En la escena central la momia de Hunefer y el dios Anubis. A su lado también la esposa de Hunefer, su hija y tres sacerdotes, realizando el ritual de la "apertura de boca". Atrás aparecen la tumba, la pirámide blanca y la estela funeraria. The British Museum.

6.1.-Lugares de la muerte. Creencias y representaciones artísticas del más allá cristiano e islámico.

Hemos visto que el impacto de la experiencia de la muerte junto con las prácticas que se realizan para los difuntos han relacionado tempranamente a los vivos primero con la noción de un viaje o tránsito que realiza el difunto separándolo de este mundo y después con la existencia de un más allá que es particular para cada cultura.

Según los historiadores Choza y Wolny hay una relación socio-histórica que se relaciona con el cambio del pensamiento primitivo sobre el más allá y las concepciones de cielo e infierno que se asentarán y difundirán junto con las grandes religiones. Explica Choza que esta transformación ocurrirá durante el siglo VI antes de Cristo, en la llamada Época Axial, cuando se producen simultánemente y en lugares diferentes, lo que será un,

> (...) éxodo universal del mythos al logos, del inicio de un proceso de desmitologización que quizás culmina en el siglo XX cuando a la transhumancia del logos dirige sus pasos hacia atrás y siente la necesidad de volver a la tierra del mythos en un intento de recuperar la "inocencia perdida."[263]

Estas mutaciones en torno al logos, repercutirán en un nuevo sentido totalizante y unitario del género humano, que también se unirá en una "secuencia temporal también única y unidireccional" , esto es, la historia y correlativamente la cartografía del más allá. Éstas tenía características diversas en la época primitiva y ahora se comenzarán a unificar,

> Con la era Axial, todo esto (pluralismo y particularismo del Paleolítico) cambió. Con la alfabetización y la mayor urbanización y centralización política, probablemente, las poblaciones arrancadas de sus nichos sociales fueron tentadas por ofertas de salvación completa, para todos y para todo: nacieron las religiones universales, que ofrecían salvación total y no una ayuda específica. Se transmitían a través de una doctrina más que del ritual, y se encarnaban en la escritura más que en la celebración sagrada (..).[264]

71. Fauces del Infierno cerradas. Siglo XII. Winchester Psalter.

72. Maestro de Clèves. 1443. "La boca del infierno". Nueva York Pierpont. Morgan Library.

263 Choza, J. y Wolny, W. (Eds). "Infierno y Paraíso. El más allá en las tres culturas". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004. Pág. 44.
264 Íbid.

73. Hans Memling. Fragmento del tríptico Juicio Universal. 1467-1471. Danzig Museum Narodowe. Polonia.

De esta manera la espacialidad y dimensiones de los cielos e infiernos también cambió, ahora eran universales para todos los seres humanos. Se inició así una nueva etapa en que el más allá es explorado y cartografiado por los sacerdotes que debían tener conocimientos sobre astronomía.[265] La difusión y pedagogía que comenzó a realizarse en torno al destino de las almas en el más allá tuvo un gran aliado en las artes, que tuvieron como gran desafío, por un lado interpretar las concepciones teológicas, materializar sus personajes, y por otro, dar a entender las consecuencias de los actos de los vivos en cuanto a la determinación de su posterior destino.

El Infierno, desde morada de los muertos a espacio del castigo eterno.

Si bien el Infierno es el mito más extendido sobre la morada de los muertos, no siempre tuvo la apariencia que ahora conocemos. En su origen, dice Morin, los infiernos no debieron ser ni nocturnos ni nostálgicos, eran bañados por luz solar durante la noche terrestre. Citando el *Libro de los muertos* egipcio dice:

> Bajo la tierra y en forma de disco, se encuentra otro mundo que pertenece a los difuntos. Cuando el dios solar hace su entrada en él, los muertos elevan los brazos y cantan sus alabanzas.[266]

Otros grupos primitivos también atribuyen al infierno características de fertilidad y luminosidad, como es el caso de Nueva Caledonia, India y África donde el Infierno es capaz de producir frutos suculentos, ofrecer una cosecha segura por la ausencia de ratas y cerdos que las amenacen e ignoran el hambre y dolor reinando en ellos la eterna primavera de la vida y de la edad, respectivamente.[267] Con el paso del tiempo el infierno se irá oscureciendo y entristeciendo y lo encontrarán así tanto,

> (...) el Istar Babilonio como el Ulises griego quienes se estremecerán en sus entrañas en el transcurso de su viaje. El Sheol Hebreo aparece en la Biblia como una morada larvaria. [268]

265 Íbid.
266 Morin, E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007.Pág.156
267 Íbid.
268 Íbid. Pág. 157

Según Mircea Eliade en la literatura medieval se presenta comúnmente al infierno bajo la forma de un monstruo enorme, teniendo probablemente como prototipo el Leviathan bíblico. Se producen una serie de imágenes paralelas del infierno, como vientre de un Gigante, de una Diosa, de un monstruo marino, simbolizando la matriz ctónica, la Noche cósmica, el reino de los muertos.[269] Para el mundo islámico el infierno es un lugar de castigo moral y corporal eterno, así el Corán nos advierte,

> ¿No saben acaso que quien se enfrente a Dios y a Su Mensajero estará perpetuamente en el fuego del Infierno? Esto será una terrible humillación." (Corán 9:63), "Pero en cambio los transgresores estarán eternamente en el Infierno. No se les aminorará [el suplicio] y estarán desesperados. No seremos injustos con ellos, sino que ellos lo fueron consigo mismos. Y clamarán: ¡Oh, Málik [ángel custodio del Infierno]! [Ruega para] Que nos haga morir tu Señor [y así dejemos de sufrir]. Les responderá: Por cierto que permaneceréis allí eternamente. [¡Oh, incrédulos!] Os hemos presentado la Verdad [a través del Mensajero], pero la mayoría de vosotros rechazáis la Verdad. (Corán 43:74-78) [270]

El Libro Sagrado del Corán no indica un lugar específico donde se ubica el infierno, pero si sus enormes dimensiones y voracidad para contener a los pecadores, también señala diferentes niveles de profundidad que equivalen al nivel de calor y castigo que se padecerá:

> Los hipócritas estarán en el lugar más profundo del Fuego y no encontrarás para ellos socorredor alguno.(Corán 4:145)[271]

Respecto a sus habitantes se refiere gráficamente a los padecimientos que sufrirán, relacionados con el inextinguible fuego y calor eterno del infierno. Cómo sus vestimentas que serán de fuego les quemarán la piel, así como la comida y la bebida que también serán de agua o aceite hirviendo o de fuego mismo, les quemarán las entrañas. Ante este terrible dolor se advierte sobre el arrepentimiento en vano del pecador.

> Y clamarán: ¡Oh, Ángel [custodio del Infierno]! [Ruega para] Que nos haga morir tu Señor [y así dejemos de sufrir]. Les responderá: Por cierto que permaneceréis allí eternamente". (Corán 43:77)[272]

74. "La Bestia que surge del mar". Apocalipsis de Bamberg. Siglo XI. Sttatbiblioteque. Alemania.

75. "Lucha contra las langostas". Apocalipsis de San Severo. Siglo XI. Biblioteca Nacional de París.

269 Eliade, M. "Muerte e iniciaciones místicas". Terramar Ed. Buenos Aires, 2008. Pág. 98.
270 "Una Descripción del Fuego del Infierno". Islamreligion.com. Cooperative Office for Dawah in Rawdah.
271 Íbid.
272 Íbid.

76. "The Commendatio animae" siglo XV. The office of the death . French Rohan Hours.

Tanto el Infierno Islámico como su Paraíso son de carácter somático, son lugares llenos de sufrimiento uno y de placer el otro, para el cuerpo. Aunque como veremos más adelante el Paraíso cristiano es más bien de carácter escópico[273], relacionado con la visualidad, que somático, el infierno cristiano al igual que el islámico también estará lleno de descripciones de padecimientos corporales.[274] Veremos como todos estos aspectos se ref ejarán en una iconografía que intentará hacer palpables los dolores y castigos del Infierno como amenaza pedagógica para los vivos.

Para los autores Choza y Wolny la formulaciones del infierno realizadas por los persas, en concreto las propuestas dadas por el mazdeísmo y el maniqueísmo, son el origen común entre las religiones judía, cristiana y musulmana. Humberto Eco señala que si bien ya existían alusiones al demonio y al infierno en el Antiguo y Nuevo Testamento éstas aparecerán bajo la forma de lo terrorífico y diabólico en el mundo cristiano con el Apocalipsis de San Juan Evangelista y será a partir de la Edad Media cuando se ofrecerá una imagen viva y evidente de los sufrimientos de los pecadores de ultratumba, que antes era una descripción más bien genérica[275]. Pero señala, coincidiendo con Choza y Wolny, que la idea del infierno es muy anterior ya que,

> (...) muchas religiones ya habían concebido un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos. Al Hades pagano acude Demeter en busca de Perséfone rapatado por el rey de los infiernos y desciende Orfeo para salvar a Eurídice y con él se aventuran Ulises y Eneas. De un lugar de pena habla el Corán. En el Antiguo Testamento encontramos alusiones a una "morada de los muertos", aunque no se habla de penas y tormentos, mientras que mas explícitos son los Evangelios, en los que se menciona el Abismo y sobretodo el Gehena y su fuego eterno, donde "habrá llanto y crujir de dientes".[276]

Según Jacinto Choza fue San Agustín de Hipona quien imprimió otro sello en la doctrina occidental, fundamentando teóricamente el cuerpo de tesis que constituye la doctrina católica hasta el siglo XX, al decir que,

273 El adjetivo escópico significa 'visual', 'con la mirada'. Se usa con frecuencia en el psicoanálisis y en las artes visuales, en frases como pulsión escópica, régimen escópico, violencia escópica, entre otras. Fuente: Academia Mexicana de la Lengua

274 Mandoki, K. "Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities" Ashgate Ed. Burlington USA, 2007. Pág. 225

275 Eco, H. "Historia de la Fealdad". Ed. Alianza, Madrid. Págs 81-82

276 Íbid.

> El infierno existe como un sitio al que van las almas de los condenados y en ese sitio esas almas con sus cuerpos padecen unas penas eternas.[277]

> Después del juicio final unos no querrán y otros no podrán pecar… Los unos viven en la vida eterna una vida verdaderamente feliz, los otros seguirán siendo desventurados en la muerte eterna, sin poder morir: ni unos ni otros tendrán fin… La muerte eterna de los condenados no tendrá fin y el castigo común a todos consistirá en que no podrán pensar ni en el fin, ni en la tregua, ni en la disminución de sus penas.[278]

Choza señala que podemos decir que en gran parte el infierno cristiano, tal como se ha conocido en el mundo occidental, probablemente se lo debemos a la elaborada y detallada concepción cosmológica de San Agustín, concepción que entrará en crisis cuando quiebren las geografías y las cosmología antiguas, disciplinas que estaban íntimamente relacionadas con estos lugares del más allá.[279] En este sentido, es interesante destacar que cuando se hablaba de infierno y se comenzó a describir detalladamente sus horrores también se le ubicó geográficamente en el mundo, uniendo en las propuestas teóricas disciplinas que hoy tienden a separarse cada vez más:

> El cielo y el infierno son lugares, y hay que situarlos espacialmente. Por eso la geografía y la cosmología han tenido siempre algo que decir sobre el más allá.[280]

Según Eco en la Edad Media proliferan las visiones descriptivas de infierno y relatos de viajes infernales desde la navegación de San Bernadina a la Visión de Tundal, de la Babilonia infernal, de Giacomo de Verona, al *Libro de las tres escrituras*, de Bonvesin de la Riva. Estas abundantes visiones nutrirán el imaginario del poeta Dante Aligheri para escribir su Infierno, Eco señala también como posibles fuentes inspiradoras *La Eneida* de Virgilio y probablemente tambien el *Libro de la Escala*,del siglo VIII, de la tradición árabe donde se cuenta un viaje de Mahoma a los reinos de ultratumba.[281]

77. Claudio de Lorena, 1673, "La Sibila conduce a Eneas al inframundo". Detalle. Museo del Louvre.París.

78. Tapices del Apocalipsis, 1100, Angers.

277 Choza,J. y Wolny, W. (Eds). "Infierno y Paraíso. El más allá en las tres culturas". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004. Pág. 45.
278 Buela, C. ¿Hay condenados en el infierno?.Catholic.net.
279 Choza, J. y Wolny, W. (Eds). "Infierno y Paraíso. El más allá en las tres culturas". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004. Pág. 15.
280 Íbid.
281 Eco, H. "Historia de la Fealdad". Ed. Alianza, Madrid. Págs. 81-82

79. Sandro Botticelli. "Mapa del Infierno". 1480-1495. Galería de los Uffizi. Roma.

80. San Miquel pesando las almas, siglo XIII. Portal oeste de la Catedral de Bourges.

Infierno, la primera parte de *La Divina Comedia* del poeta Dante, es para Humberto Eco un texto fundamental que da cuenta de lo que denomina una historia de todas las monstruosidades:

> (...) repertorio de múltiples deformidades (Minos, las Furias, las Erinias, Gerión, Lucifer, con cabeza de tres caras y seis enormes alas de murciélago) y relato de terribles torturas, de los indolentes que corren desnudos picados de abejas y moscones, a los glotones azotados por la lluvia y descuartizados por el Cerbero, de los herejes que yacen en sepulcros ardientes a los violentos sumergidos en un río de sangre hirviendo,(...)[282]

Para el escritor Rafael Argullol el Infierno dantesco es inevitablemente pictórico. Sus descripciones nos llevan a visualizar nítidamente los parajes infernales. Por esta razón numerosos pintores se han dedicado a plasmarlo. Según el autor es gracias a la interpretación pictórica además de la literaria que la *Divina Comedia* se ha instaurado en el horizonte de la imaginería occidental. De esta manera es desde,

> (...) los inicios mismos del Renacimiento, destacados artistas, como Bartolomeo di Fruosino y Domenico di Michelino, trataron de traducir en imágenes el poema de Dante. Tras el Renacimiento, el número de pintores fascinados por la Divina Comedia es imposible de determinar: de Poussin a Géricault y Delacroix; de Gustave Doré a Dalí. Entre los contemporáneos, Miquel Barceló ha proporcionado sugestivas anticipaciones de su proyecto dantesco. Posiblemente ningún episodio literario haya tenido una tan repetida participación en la pintura europea.[283]

Sandro Boticelli en su obra *Mapa del Infierno*, hace visible la geometría y particular forma de embudo del Infierno y lo describirá visualmente con una minuciosa mirada de sus fosas. El poeta y artista romántico inglés William Blake aportará una visión personal y de aguadas transparentes de la *Divina Comedia* que dejará inconclusa con su muerte.

Hoy en día el catequismo vaticano afirma:

> (...) la existencia del infierno y su eternidad. Las almas de los que mueren en estado de pecado mortal descienden a los infiernos inmediatamente después de la muerte y allí sufren las penas

282 Íbid.
283 Argullol, R. "Mapa del Infierno". Periódico El País, 11 de noviembre de 2011.

> del infierno, "el fuego eterno" (cf. DS 76; 409; 411; 801; 858; 1002; 1351; 1575; Credo del Pueblo de Dios, 12).[284]

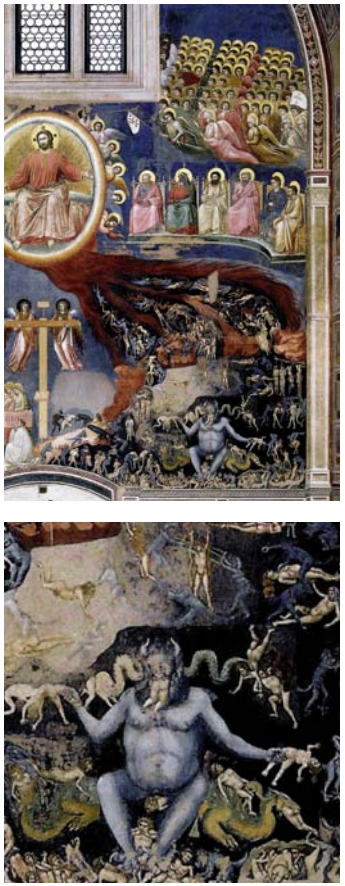
La creencia de ubicar al infierno en un mundo subterráneo parece permanecer, las penas del infierno también, aunque en este caso la principal consistiría según la versión de la Iglesia Católica en la separación eterna de Dios quien es la fuente de toda la vida y la felicidad que aspira el hombre y para las que fue creado. La catequesis vaticana afirma que depende del hombre bien administrar su libre albedrío ya que nunca se sabe el momento del fin y,

> (..) morir en pecado mortal sin estar arrepentido ni acoger el amor misericordioso de Dios, significa permanecer separados de Él para siempre por nuestra propia y libre elección. Este estado de autoexclusión definitiva de la comunión con Dios y con los bienaventurados es lo que se designa con la palabra "infierno."[285]

La enciclopedia cristiana repasa algunas de las conjeturas respecto de la ubicación geográfica del infierno,

> (..) se ha sugerido que el infierno está situado en alguna isla lejana en el mar o en los dos polos de la tierra; Swinden, un inglés del siglo XVIII imaginaba que estaba en el sol; algunos se la asignaron a la Luna, otros, a Marte; otros lo colocaron en los confines del universo [Wiest, "Instit. theol.", VI (1789), 869]. La Biblia parece indicar que el infierno está dentro de la tierra, en tanto describe el infierno como un abismo a donde descienden los malvados. Incluso hemos leído de la tierra abriéndose y los malvados hundiéndose bajo el infierno (Num., xvi, 31 y sgts; Ps, liv, 16; Isaias., v,14; Ez., xxvi, 20; Fil., ii,10 etc).[286]

Para Morin también la luna ha sido tomada como habitación de los muertos, en ciertas doctrinas ocultistas. "La luna sería el electro-imán que succionaría la vitalidad de la tierra" según Gorghieff.[287]



81. Giotto, 1305 - 1306. "Juicio final". Detalles. Capilla de los Scrovegni. Padua, Italia.

284 "Creo en la vida eterna". Catecismo Iglesia católica. La Santa Sede. Portal del Vaticano.
285 Íbid.
286 Hontheim, J."Infierno". Enciclopedia católica online.
287 Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág.157

82. Anónimo, s.XII. "Juicio Final" Santa Maria Assunta, Catedral de Torcello. Italia. Imagen completa y detalle.

Visiones iconográficas del infierno y del descenso del héroe.

Según la historiadora María Dolores Barral, la iconografía del infierno se desarrolló lentamente alcanzando una mayor difusión a partir del año 1000. Durante la mayor parte de la Alta Edad Media y el Románico este espacio del más allá es concebido y representado como lugar de condenación, mientras que en época gótica su imagen se concreta a través de la representación de los diferentes castigos que reciben los condenados, apareciendo imágenes del infierno como espacio de juicio, aparecerán también con fuerza la temática de los siete pecados capitales con tal especificación que se les llegó a asignar condenas determinadas según el pecado. Por ejemplo, en los frescos que Nardo y Andrea di Cione Orcagna realizan para la iglesia de la Santa Croce de Florencia hacia 1345.[288]

La autora señala que dentro de la representación física del infierno hay dos vías distintas entre los siglos XI y XIII,

> (...) en el mundo bizantino es un lugar recorrido por un río de fuego y dividido en una serie de casillas o alvéolos, en número variante entre tres y seis, donde se representan las diversas penas que sufren los condenados (fuego, tinieblas, agua, gusanos...). Esta disposición particular del espacio infernal puede verse en el Juicio Universal de la catedral de Torcello, datado a comienzos del siglo XII.[289]

La otra vía es la que se da en el arte medieval occidental que desarrollará diversas iconografías, muy difundidas, como la de la Boca del Infierno, que simboliza la entrada al mundo infernal concebida como una representación animal y monstruosa.

En muchos mitos de oriente antiguo y del mundo mediterráneo se alude al descenso en vida a los infiernos. Donde el héroe debe luchar contra monstruos y demonios infernales lo que Eliade interpreta como una prueba iniciática donde lo que se busca es el triunfo de lo mortal, "la conquista de la inmortalidad corporal."[290]

288 Barral Rivadulla, M. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval". Cuadernos del CEMYR, Nº 11, 2003, págs. 211-236
289 Íbid.
290 Eliade,M. "Muerte e iniciaciones místicas". Terramar E. Buenos Aires, 2008. Pág. 95.

El autor cita algunos ejemplos:

> En la mitología funeraria de Malekula, una figura femenina terrorífica, llamada temes o Levhev-hev, espera al alma del difunto a la entrada de una caverna o cerca de un peñasco. Delante de ella hay un dibujo laberíntico trazado en el suelo y, al acercarse el difunto, la Mujer borra la mitad del dibujo. Si el muerto conoce ya el dibujo laberíntico -si ha sido iniciado- encontrará fácilmente el camino, sino, la Mujer lo devorará. Como se sabe por los trabajos de Deacon y Layard, los numerosos dibujos laberínticos trazados en la arena en Malekula tienen por objeto enseñar el camino a la morada de los muertos. Dicho de otro modo, el laberinto constituye una prueba iniciática postmortem: forma parte de los obstáculos que ha de afrontar el difunto o en otros contextos, el héroe en su viaje de ultratumba. El rasgo que debemos resaltar consiste en que el laberinto se presenta como un "paso peligroso" hacia las entrañas de la Madre tierra, paso en que el alma del difunto corre el peligro de ser devorada por un monstruo femenino.[291]

Relatos míticos de gran difusión son aquellos en los que el héroe se adentra vivo y es capaz de salir sin daño alguno de un monstruo o vientre de una Diosa "a la par Madre Tierra y Diosa de la Muerte". El autor narra un mito polinésico que se inicia cuando la barca del héroe Nganaoa había sido tragada por una especie de ballena, pero el héroe consigue clavar el mástil en su boca para mantenerla abierta. Después de ello, descendió al estómago del monstruo, donde encontró a sus padres vivos todavía. Nganaoa encendiendo un fuego allí mismo, mató a la ballena y salió por sus fauces.[292]

La forma monstruosa con que se representa el infierno busca hacer visible la desigualdad en la hazaña de la travesía para el simple humano mortal. Son imágenes que resaltan la naturaleza sobrehumana del infierno, "reservada a los espíritus o al hombre en cuanto entidad espiritual."[293] Y es que "para internarse en el más allá, para acceder a un modo trascendente de ser, es preciso, adquirir la condición de espíritu." Es por esta razón que el héroe que vuelve victorioso de alguna manera se diferenciará de los demás mortales y adquirirá una categoría diferente.[294]

83. Jan Brueghel El Joven, 1630, "Eneas y la Sibila en el Inframundo", Detalle. Óleo sobre tela, 26.7 x 35.9 cm. Metropolitan Museum of Art.

Inspirada en los paisajes infernales de Jan Brueghel El Viejo, el tema es de la Eneida de Virgilio, libro VI.

291 Íbid, Pág. 96.
292 Íbid. Pág. 97
293 íbid.
294 Íbid. Pág. 167

84. Domenico di Michelino, 1465, "La Divina Comedia de Dante". Fresco de la Catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore. Italia.

Encontraremos también en la literatura grecolatina historias de descenso a los infiernos o al inframundo donde ocurren necesariamente encuentros con seres sobrenaturales, es el caso de las aventuras de Ulises en la *Odisea* y los viajes de Eneas por el Mediterráneo y su descenso al Hades en el canto VI de la *Eneida*.

Quizás la imagen más sugerente e icónica es para nosotros la creada por Dante y difundida por numerosos artistas plásticos desde la publicación de la *Divina Comedia,* donde acompañado por la sombra del poeta Virgilio, Dante descenderá a los infiernos concebido por el poeta como un gigantesco embudo incrustado en el centro de la Tierra, revelándonos su geografía castigadora. Así narra que está dividido en 9 círculos, los primeros cinco forman el alto infierno y los cuatro últimos forman el bajo infierno, los cuales se van haciendo más pequeños, formando una especie de continuos círculos hacia el centro de la tierra. Rafael Argullol nos describe,

> (...) el primer círculo, el Limbo ocupado por aquellos paganos virtuosos que no habían sido bautizados y los otros ocho círculos configuran la jerarquía de los pecadores según el parecer del poeta: los lujuriosos, los glotones, los avaros, los pródigos, los irascibles, los herejes, los violentos, los falsarios y los traidores. En el vértice del embudo están Judas, el traidor por antonomasia para los cristianos, y Lucifer, el gran rebelde.[295]

Para Eliade el otro mundo es un lugar de ciencia y sabiduría donde, el Señor de los Infiernos es omnisciente y los muertos conocen el porvenir". Dice que "en ciertos mitos y sagas el héroe baja a los infiernos para adquirir sabiduría u obtener conocimientos secretos".[296]

Por otro lado, para el autor cuando se alude al otro mundo no significa sólo que se trata del país de los muertos, sino también de todo reino encantado y milagroso, y por extensión del mundo divino, así como también del plano trascendente. En este sentido, la finalidad de estos viajes al infierno se conformaría como un aprendizaje iniciático, donde el héroe que consigue realizar tal hazaña, ya ha vencido de alguna manera a la muerte, ya no le teme. De esta manera ha conquistado una cierta inmortalidad del cuerpo, que ha sido la meta de todas las iniciaciones heróicas desde Gilgamesh.[297]

295 Argullol, R. "Mapa del Infierno". El País. 11 de Noviembre 2011.
296 Eliade,M. "Muerte e iniciaciones místicas". Terramar E. Buenos Aires, 2008. Pág. 98
297 Íbid.

Los habitantes del Infierno.

Para Barral los demonios o diablos son seres malignos que suelen relacionarse con los ángeles caídos y son los habitantes protagonistas del infierno. Será, como decíamos, a partir del medievo que estos seres se irán caracterizando como personificaciones del mal, ya que las fuentes anteriores no contaban con demasiadas descripciones. Recalca la vigencia e importancia que tenían estos seres en el imaginario del creyente medieval, que se consideraba acompañado de un ángel de la guarda y de un demonio personal, quedando esto demostrado cuando se convertían,

> (...) en los personajes indispensables de relatos extraordinarios, absurdos y desconcertantes, de los que nosotros, los modernos, no somos ya capaces de comprender la fuerza de sugestión que tenían para oyentes fácilmente inclinados a lo maravilloso.[298]

Para la historiadora la representación visual del Diablo irá cambiando con el tiempo, apareciendo en las primeras imágenes como un ser antropomorfo que apenas se distinguía de los ángeles por el color de su túnica. En este aspecto cabe destacar la diferencia de simbolismo que tenía el color en aquella época y su correspondencia cultural ya que en ese entonces el Diablo se vestía de azul por ser conformado de un aire inferior y los ángeles al estar formados de fuego etéreo, vestían de color rojo. Más adelante, las representaciones sagradas invertirán estos colores significando el azul como lo puro, lo celestial y lo etéreo y el rojo será relacionado con lo pasional y lo carnal, significaciones que perduran en nuestra cultura occidental hasta el día de hoy.[299] El Diablo con forma de hombre predominará hasta el siglo XI y desde el año 1000 adquirirá progresivamente rasgos vinculados a su carácter de ser imperfecto, como la desnudez y oscurecimiento de su piel.[300] Según Eco, el carácter del Diablo como monstruoso irá in crescendo hasta el medioevo y comenzará a aparecer como monstruo dotado de cola, garras, barba de cabra, orejas de animal y cuernos del siglo XI en adelante. [301]

85. Belcebú, Haborym, Bael, Hambuscias.J.Collin de Plancy Diccionario infernal, Plon, París. 1863

298 Íbid.

299 Según la autora M.Dolores Barral, una de las primeras imágenes del diablo es la que aparece en la nave de San Apolinar Nuovo de Rávena (ca. 520) donde, en clara alusión al Juicio Final, aparece representada la separación de los corderos y los cabritos recogida en el Evangelio de Mateo (25, 1-46). En el mosaico, Cristo aparece flanqueado por dos ángeles tan sólo diferenciados por la tonalidad de su túnica.

300 Íbid.

301 Eco, H. "Historia de la Fealdad". Ed. Alianza, Madrid. Pág.92

86. Jacques Le Grant, "Le livre des bonnes moeurs", siglo XV. Chantilly, Museé Condé.

87. Giotto, 1304-1306."Escenas de la vida de Cristo. La traición de Judas". Detalle. Fresco, 150 x 140 cm. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia.

La variedad de metamorfosis que presenta la imagen demoníaca es una manifestación más de la propia naturaleza del mal, que se hace aparente a través de la diversitas,[302] culminándose un proceso de transformación, iniciado en el siglo IX, desde el diablo antropomorfo hasta el diablo deforme y bestial. La representación del diablo bajo apariencia monstruosa tiene su origen en la concepción platónica según la cual la deformación implica perversidad, por lo cual su representación se inclinó a acentuar este aspecto como recurso expresivo.[303]

El desarrollo de estas representaciones que Barral denomina como "iconografía del mal" entre los siglos IX y XI, señala que pudo darse debido a varios factores, entre ellos a la pre-existencia de una iconografía demoníaca avalada por las Escrituras, la teología, el folclore y la literatura monástica (donde el asceta se enfrenta al demonio).

> Además la creencia real de la existencia del mal en el mundo por parte de los medievales hizo afianzar sus representaciones ya que según M.Camille consideraban que a través de su representación éste podía ser controlado.[304]

En este punto nos topamos con un atributo de la imagen que la relaciona con lo terapéutico y con los objetivos planteados en esta tesis. Debrais nos dirá de este atributo que se trata de:

> Un deseo inscrito en el origen de la imagen: abrir un paso entre lo invisible y lo visible, lo temible y lo tranquilizador. Conmutador del cielo y la tierra, intermediario entre el hombre y sus dioses, la imagen cumple una función de relación. [305]

Podemos interpretar que la visibilización/representación artística es un proceso que selecciona y delimita los alcances infinitos que puede llegar a tener la imagen mental visibilizando y ordenando los significados y emotividades ligadas a esa imagen, que de otro modo también pueden alcanzar dimensiones inabarcables. La arteterapeuta Eva Marxen dirá que una vez que el dolor es relocalizado en el mundo exterior la experiencia

302 Barral Rivadulla,M. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval". Cuadernos del CEMYR, Nº 11, 2003, págs. 211-236
303 Íbid.
304 Íbid.
305 Debray, R. "Vida y muerte de la imagen". Paidós, Barcelona, 1994. Pág. 42

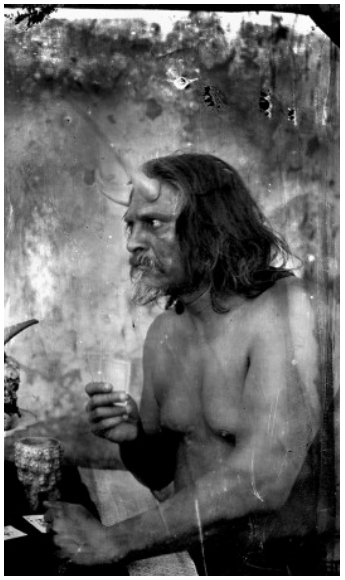
de sufrimiento así como el nivel de excitamiento del individuo disminuye.[306] Este proceso lo veremos en el capítulo tres en artistas contemporáneos que buscan por medio del arte dar una forma concreta a aquello que les perturba logrando así de alguna manera tener el poder de controlar y manipular aquello, ahora que es imagen externa. También es propuesta del propio trabajo artístico de la autora, el poder transformar en imagen fotográfica el dolor de la pérdida con el fin de un apaciguamiento interior como veremos en el capítulo cuatro.

En las propuestas de la representación del mal, los estilos que existieron durante los siglos IX y X pueden tipificarse, según Yarza Luaces,[307] comenzando con,

> (...) el mantenimiento de la tradición antigua, con un diablo que tiene aún mucho de ángel. Luego, en relación posible con los textos que hablan de seres negros, porque representan las tinieblas, y la tradición del pequeño etíope, más los diablos burlones que se mofan de los monjes del desierto, surge la imagen dinámica del diablo bizantino repetido en Occidente y que muy posiblemente enlaza con el truculento monstruo románico. [308]

Éstas últimas imágenes se harán muy populares por haber sido hechas en las paredes de los monasterios de acceso público a diferencia de las otras ilustradas en manuscritos imperiales o monacales de acceso privado.[309]

Según Dolores Barral, la reafirmación de la naturaleza malvada del diablo se conseguía a través de varios recursos plásticos que buscaban plasmarlo desnudo, o con rasgos simiescos, o cadavéricos, o de bestias salvajes, o asemejando su apariencia con "estereotipos raciales, como los negroides o hebreos, siempre con la intención de subrayar su carácter maligno."[310] Así mismo el uso de tonos oscuros, sobretodo el color negro, es un recurso muy utilizado para caracterizarlo, entre sus transformaciones se han usado también los colores rojizos (símbolos de la sangre y el fuego) y las tonalidades pardas o grises (relacionadas con la enfermedad y la muerte).



88. Mauricio Toro-Goya, 2012. S/T de la serie "Imagen Divina". Detalle. Fotografía sobre papel Canson Platine Rag 310gr. Colección privada, Chile.

306 Marxen, E. "Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain". The Arts in Psycotherapy Journal. Volume 37, issue 5, November 2010. Págs 239-246
307 Citada por Barral.
308 Barral Rivadulla,M. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval". Cuadernos del CEMYR, Nº 11, 2003, págs. 211-236
309 Íbid.
310 Íbid.

89. Cristo flanqueado por dos arcángeles, san Vital y el obispo Ecclesio. Mosaico de la ábside de la iglesia de San Vital, Rávena.

90. G. Doré. 1868, "Huestes celestiales cantando Gloria in Excelsis". Grabado de la serie de la Divina Comedia de Dante.

La autora señala que compositivamente se subraya el contraste entre la imagen demoníaca agitada y desordenada frente a la tranquila y pacífica actitud de las angélicas.[311] Según Barral hay muchos ejemplos en el arte medieval donde encontraremos la imagen demoníaca por lo que el modo en que aparece sólo se puede mencionar genéricamente:

> (...) como la imagen del demonio identificado como mal consejero, sobre todo de príncipes y gobernantes; su representación en posesiones, exorcismos o expulsiones diabólicas, que inciden en la acción y potencia del demonio; o su aparición en historias ejemplificantes, como la del pacto diabólico del monje Teófilo, una iconografía que contará con un importante desarrollo en época gótica.[312]

Visiones del Cielo o Paraíso y sus habitantes los ángeles.

Según Edgar Morin, la idea o concepción del cielo sería posterior a la del infierno. Aparece como un reino opuesto a los infiernos en las creencias cristianas o son negados como en el caso de Egipto.

Para el autor esta concepción es posible gracias a una evolución social e ideológica donde la noción de divinidad y de doble se espiritualizaron y donde además se convirtieron en juicio moral los obstáculos que encontraban los muertos en su viaje.[313]

Nos explica que,

> La evolución de las concepciones de la muerte en Egipto ilustran nuestras proposiciones: en una primera etapa, el espíritu habita el espacio de su propia tumba. Más adelante aparecen las ideas de viaje, de tribunal, de reino subterráneo de Osiris que por fin es desplazado por la idea de residencia celestial y la barca del sol.[314]

Para Stirner[315] el sentido simbólico que tiene el cielo sería el del lugar donde el hombre pertenece realmente, su patria verdadera. Allí el hombre encuentra la satisfacción ya que

311 Íbid.
312 Íbid.
313 Morin, E. "El hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007. Pág. 157
314 Íbid.
315 Íbid. Pág. 158

nada le es negado, nada ni nadie extraño a él puede dominarle y donde no existe lo malo del mundo. Según Morin los paraísos serían transposiciones ideales de la vida de la clase dominante, como por ejemplo, el Walhalla (de la mitología nórdica) y los Campos Eliseos.

El Vaticano define primeramente el cielo como una vida en santa convivencia:

> (...) vida perfecta con la Santísima Trinidad, esta comunión de vida y de amor con ella, con la Virgen María, los ángeles y todos los bienaventurados se llama "el cielo". El cielo es el fin último y la realización de las aspiraciones más profundas del hombre, el estado supremo y definitivo de dicha.[316]

> En la Biblia el término cielo denota en primer lugar, el firmamento azul, o la región de las nubes que pasan por el cielo. Gen. I, 20, habla de aves "bajo el firmamento del cielo". En otros pasajes significa la región de las estrellas que brillan en el cielo.

> Más aún, se dice "Cielo" como la morada de Dios; porque, aunque Dios es omnipresente, Se manifiesta a Sí mismo de una manera especial en la luz y grandeza del firmamento. El Cielo es también la morada de los ángeles; porque están constantemente con Dios y ven Su rostro. Con Dios en el cielo están asimismo las almas de los justos (II Cor. 5:1; Mat., v, 3, 12). La carta a los Efesios., iv, 8 sgtes., nos dice que Cristo condujo al cielo a los patriarcas que estaban en el limbo (limbus patrum). [317]

Por lo tanto, el término cielo ha llegado a designar tanto una vida plena de felicidad como la morada del justo en la próxima vida. La religión católica trata del concepto de cielo sólo en este último sentido.Según la enciclopedia cristiana, algunas personas son de la opinión que el cielo está en todas partes, omnipresente como Dios.

> De acuerdo a este punto de vista, los benditos se pueden mover más o menos libremente en todas partes del universo, y aún se mantienen con Dios y lo ven todo.
> Los teólogos consideran más apropiado que debe haber una morada especial y gloriosa en la cual los benditos tienen su hogar particular y donde habitan normalmente, aunque son libres de ir por este mundo.[318]

316 "Creo en la vida eterna". Catecismo Iglesia católica. La Santa Sede. Portal del Vaticano.
317 Hontheim. J. "Cielo". Enciclopedia católica online.
318 Íbid.

91. William Blake. 1824-27. Serie de la Divina Comedia. "Visiones de los ángeles".

92.Giotto,1304-1306,"Llanto sobre el Cristo muerto". Detalle. Capella degli Scrovegni, Padua.

93. Miguel Ángel, 1509, "Expulsión del paraíso". Capilla Sixtina, Vaticano.

94. "Jerarquía Celeste", Cúpula del Baptisterio de Florencia. Detalle.

De esta manera, no se consideran en un sentido metafórico las expresiones de cielo que aparecen en la Biblia. En general para los teólogos el cielo existe y es un lugar especial con límites definidos, más allá de los límites de la tierra, aunque no se dan detalles de su ubicación.

El Vaticano afirma también la existencia de los ángeles como moradores del cielo. Según Barral debemos identificar la imagen del ángel con la de "mensajero". La autora sitúa las bases de la iconografía angélica con la clásica:

> Como las fuentes bíblicas son parcas y desiguales a la hora de describir a los ángeles, el arte cristiano debió recurrir, en el momento de elaborar su iconografía, a la búsqueda de precedentes en la imaginería de época clásica que no contradijesen su dimensión teológica. Consecuentemente, en el arte de época medieval pueden ser identificados tres tipos de representaciones angélicas: las denominadas «especiales» como las de los querubines o serafines (de los que se tratará específicamente al abordar el tema de la Jerarquía Angélica), aquellas de los ángeles-niño o putti, cuya formulación remite a los geniecillos alados; y la del ángel-adulto, cuyo precedente iconográfico es la niké clásica y que habrá de ser el arquetipo característico de este período de la Historia del Arte.[319]

Respecto al desarrollo de su iconografía la autora señala que antes del siglo IV no era específica como la actual, y se representaban generalmente como adultos con túnicas. Será a partir de ese siglo que su representación se comenzará a caracterizar con la aparición de las alas, para relacionarlos con su espíritu aéreo y como mediadores de la tierra y de la luz (Dios), esta concepción los vinculará también con el viento y las nubes, ya sea como controladores de los fenómenos aéreos o surgiendo de las nubes como los veremos representados en numerosas iconografías. También es importante el atributo de la luz relacionado con los ángeles, luz que nace de su contacto con la divinidad y que les hace emanarla de tal manera que pueden sustituir o actuar como estrellas.

Según Barral en la Edad Media son limitadas las representaciones de los ángeles-niños y en la época paleocristiana aparecerán como representaciones de monumentos funerarios "como portadores del alma del difunto" o como vendimiadores, imagen relacionada con la eucaristía y también con la inmortalidad. La iconografía angélica se diferenciará

319 Barral Rivadulla,M. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval". Cuadernos del CEMYR, Nº 11, 2003, págs. 211-236

también según las categorías de estos seres según su Jerarquía Celeste, ésta clasificación fue determinada por el teólogo bizantino Pseudo-Dionisio en una obra que pasará a ser canónica. Estructura que aparece representada en la Cúpula del Baptisterio de Florencia donde están representadas las nueve categorías celestes alrededor de la divinidad.[320]

En el arte cristiano se desarrollarán las representaciones del Paraíso Celeste como morada de la divinidad y también como destino de los elegidos. Según Dolores Barral la visualización de este concepto se desarrollará a partir de cuatro modelos, la de un jardín paradisíaco, como imagen del *Paraíso Celeste*, que se convertirá en promesa de recuperación del Jardín del Edén perdido, imagen presente sobre todo en los primeros momentos del arte cristiano.

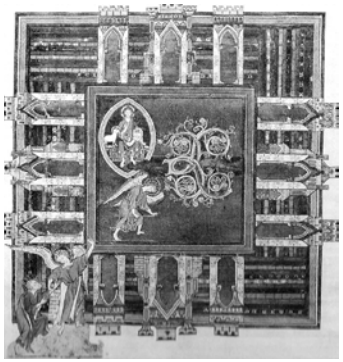
El modelo de *La iconografía del Seno de Abraham* o bien de los tres patriarcas (Abraham, Isaac y Jacob) se basa en varios textos entre los que destaca la parábola de Lázaro y el rico Epulón.

> Su representación, de origen bizantino, identificada como el alma acogida en el seno de los patriarcas, adquirirá un importante desarrollo a partir del siglo XI, afirmándose en el arte occidental como imagen característica del Paraíso Celeste a partir del siglo XIV.[321]

El modelo de la *Jerusalén Celeste*, descrita en el Apocalipsis como lugar donde habita la divinidad. Tempranamente se concebirá como una ciudad amurallada de materiales ricos y preciosos, imágenes que podemos apreciar en los mosaicos del siglo V del arco triunfal de Santa María La Mayor de Roma. Según la autora,

> (...) esta imagen presenta un nuevo estadio evolutivo hacia el siglo IX, momento en que de manera habitual comienza a representarse a los elegidos accediendo a la ciudad celestial.[322]

Y por último, el modelo de la iconografía de la *Corte celeste*, de la cual tenemos menos representaciones. Según la autora esto se deberá al hecho de que su representación se vincula con ciertas visiones apocalíticas, como la adoración del Cordero, que están presentes en las miniaturas del Apocalipsis del Beato de Liébana.[323]

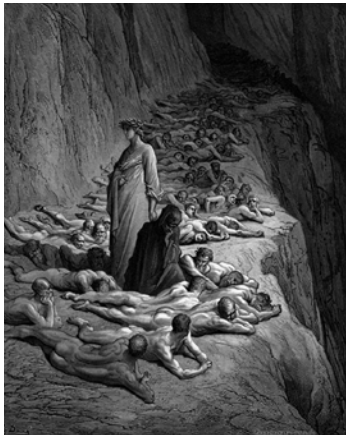


95. Jerusalén Celeste con el Árbol de la vida. Apocalipsis. Siglo XIII. English Trinity College.

96. Jerusalén Celeste. Siglo V. Detalle del Arco Triunfal de la Basílica Santa María La Mayor de Roma.

320 Íbid.
321 Íbid.
322 Íbid.
323 Íbid.

97. Almas en el Purgatorio. Libro de las Horas, 1435-1440. Holanda.



98. Doré, 1869, “Dante con el Papa Adrian V”. Grabado.

Visiones del Purgatorio.

De acuerdo a las enseñanzas católicas, el Purgatorio (Lat., "purgare", limpiar, purificar) es un lugar o condición de castigo temporal para aquellos que, dejando esta vida en gracia de Dios, no están completamente libres de faltas veniales, o no han pagado completamente a satisfacción sus trasgresiones.

La doctrina católica del Purgatorio supone que algunos mueren con pequeñas faltas de las cuales no hubo verdadero arrepentimiento, y también del hecho que la pena temporal debido al pecado no está completamente pagada en esta vida.

En la *Divina Comedia*, el Limbo o Purgatorio es ocupado por personas que el poeta admiraba, como Aristóteles, el Limbo era para los paganos virtuosos, aquellos que no habían recibido el sacramento del bautismo. Según Rafael Argullol, estéticamente el Purgatorio de Dante "parece apoyarse en el claroscuro de la escultura, un jardín de estatuas sumido en la niebla".[324]

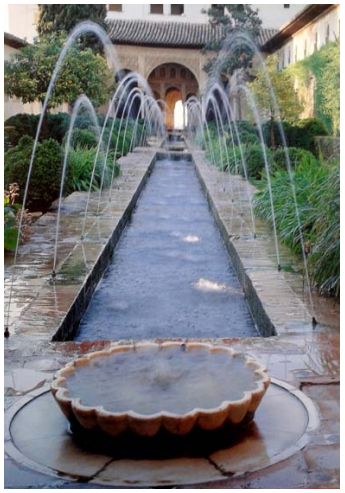
Según el catolicismo la estadía en el purgatoria sería pasajera y los sobrevivientes y creyentes podrían orar y ofrecer sacrificios en la tierra para poder implorar por el perdón de sus faltas y su paso al reino de los cielos.

Este estado intermedio, si bien no como un lugar específico, es abarcado por las creencias mesoamericanas donde se auxilia al fallecido para que consiga instalarse en su vida sobrenatural. Las ofrendas y rezos del novenario (nueves días después del deceso) tienen como fin acompañarle en su desprendimiento de la tierra y adaptarse a su nueva realidad sobrenatural.

El artista norteamericano Duane Michals en su obra *The Journey of the spirits after death*, dedicará algunas fotografías a este espacio intermedio, donde el fallecido no es capaz de asumir su nueva condición y vaga confuso por la tierra, visitando los lugares y personas que conoce y estima, como queriendo despedirse, arreglar y conciliar todo aquello que deja inesperadamente, fotografías que revisaremos en el tercer capítulo.

324 Argullol, R. “Mapa del Infierno”. El País, 11 de Noviembre 2011.

Creencias y representaciones artísticas del más allá islámico.



99. Idea de un jardín coránico del Paraíso. El Generalife, cerro del Sol, Granada. Patio de la Acequia. 1273-1302 o 1303-1309 y restaurado en 1319.

Revisar algunas imágenes de la iconografía islámica[325] del más allá es interesante como contrapunto a la iconografía cristiana, ya que en el Islam medieval se desaprobaba el arte figurativo y existía la tendencia hacia lo simbólico por lo que sus imágenes del paraíso fueron mayormente conceptuales.[326] Sin embargo, encontraremos las representaciones figurativas más antiguas en el mosaico y la pintura que se plasmaban en los espacios arquitectónicos tanto religiosos como profanos, su uso será extenso pero decaerá a mediados del siglo VIII. Una característica de muchos de estos mosaicos será la ausencia de representaciones humanas o animales a cambio de las de paisajes, conjuntos arquitectónicos, plantas y grandes árboles como en el caso de la mezquita de Damasco en Siria.[327] Pero será en la ilustración de manuscritos cuya edad de oro estuvo entre los años 1235 y 1350 donde encontramos más escenas figurativas del más allá.

Según el historiador Alfredo Morales, entre sus características formales principales están el desarrollo de la escena sólo en primer plano, la poca modelación de los rostros, una arquitectura carente de perspectiva y el uso de colores arbitrarios. Todo esto de acuerdo con el principio de inverosimilitud, donde el artista muestra que no tiene intención de imitar la realidad, entrando en competencia con Dios, que es el único capaz de dar vida. Un aspecto muy importante es el uso del color que se aplicó siguiendo este principio y por ello con mucha libertad y atractivo. Por esta razón se usaban puros sin mezclar ni matizar para no crear modelado ni claroscuro de las figuras.[328]

Según la historiadora Noelia Silva en los manuscritos iluminados se presenta el jardín celestial con detalles, como en el caso de la copia del *Mi'raj-nama* de Mir Haydar, del siglo XV ilustrada con miniaturas que reproducen los jardines del Paraíso con detalles como su puerta de entrada, sus ríos e incluso los juegos de las huríes.[329] Es en este

325 El arte islámico abarca una enorme extensión geográfica, desde la India y Asia Central por el este, hasta España y Marruecos por el oeste, reuniendo así varios países y etnias diferentes todas unidas por la religión común y el empleo de la lengua árabe. Morales,A. "Las claves del arte islámico". Ed.Ariel, Barcelona, 1987.Pág 7.

326 Silva,N. "El paraíso en el Islam". UCM. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011,

327 Morales,A. "Las claves del arte islámico". Ed.Ariel, Barcelona, 1987.Pág 47-49

328 Íbid.

329 Silva, N. "El paraíso en el Islam". UCM. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011,

100. “Paraíso de Mahoma” Miniatura del siglo XI del volumen “La historia de Mahoma” Persia, 1030. Biblioteca Nacional de París.

101. Migliavacca 1823-1838.”Mahoma llevado al cielo”. Grabado. New York Public Library Digital Collections.

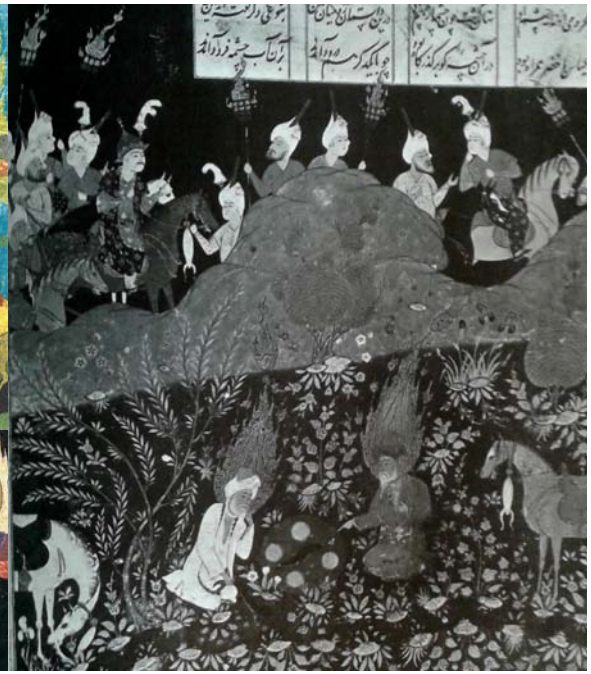
102. Mahoma (a la derecha) y el ángel Gabriel (centro) hablan con Abraham en el Paraíso. Persia, Siglo XV. Miniatura del manuscrito titulado *Miraj Nama.* Biblioteca Nacional de París.

103. Infierno, Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado *Miraj Nama.* Biblioteca Nacional de París.

104. *Khamsa* (Cinco Poemas) de Nizami. Mahoma ascendiendo al Paraíso. Tabriz, Iran, 1539–43. British Library.

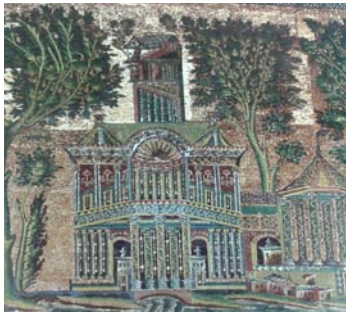
105. Mahoma visitando el Paraíso. Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado *Miraj Nama*. Biblioteca Nacional de París.

106. Infierno, Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado *Miraj Nama*. Biblioteca Nacional de París.



107. Alejandro y su escolta llegan al País de la Tinieblas donde encuentran a Elías y al-Khadir junto a la fuente de la vida. Miniatura del manuscrito *Khamsa* de Nizami. Freer Gallery Washington.

108. Gran Mezquita de Damasco., año 706-715. Fachada de la sala de oraciones.



109. Palacio entre jardines, año 706-715. Mosaico, Arquerías del patio de la Gran Mezquita de Damasco. Detalle.

manuscrito donde según el historiador Thomas Arnold se encuentra la imagen más encantadora del cielo donde los bendecidos están en un bello jardín paseando sobre sus camellos e intercambiándose flores.[330] Por otro lado, el Corán, según Silva, nos ofrece visiones fugaces del Paraíso como jardín celestial "creado a imagen y semejanza del paraíso primigenio habitado por Adán"[331] y ubicado en el cielo, morada definitiva de las almas, mundo de dicha y confort en compensación por sus buenas acciones terrenales.[332] Comprendido como un espacio cerrado de enormes dimensiones, "del tamaño de la tierra y el cielo juntos", es un lugar de la abundancia de lo natural y fiesta de los sentidos, eternas aguas que fluyen y que en ocasiones son ríos de leche o de vino, donde las fuentes son perfumadas con especies. También es un lugar de lujos mundanos con excelentes moradas, joyas, sedas y perfumes. Una vida plena de placeres sensoriales mediante conciertos, danzas, banquetes, vinos, licores, y de placeres sensuales como el disfrute de esposas vírgenes ofrecidas para el deleite carnal de los elegidos y los espirituales. Se trata de una vida feliz, sin odio, ni dolor, ni cansancio, ni pena, ni miedo, ni vergüenza. Incluso en algunos pasajes se vislumbra la insinuación a un goce superior reservado a ciertos elegidos, relacionado con la fijación del alma en la contemplación eterna de Dios.[333]

La autora Katya Mandoki señala que el paraíso musulmán es conmovedor porque sus descripciones de confort representan por una parte el paisaje opuesto al desierto arábico, cuna de la civilización musulmana, un vergel donde la subsistencia es fácil.[334] Por otra parte, sus placeres son un canto a la maravilla de estar vivo, que corresponde justamente a lo que los difuntos perdieron para siempre, "la estética de la vida".[335]

De acuerdo con Silva, la evocación que hace este arte sagrado del jardín celestial es por medio de la "sinécdoque visual"[336] que consistía en presentar composiciones vegetales aisladas para recrear desde lo parcial la visión del jardín celestial. Sobretodo presente en

330 Arnold, T. "Painting in Islam. Astudy of the place of pictorial art in muslim culture". Ed. Dover Pub. Nueva York, 1965. Pág. 109.
331 Silva, N. "El paraíso en el Islam". UCM. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011
332 Íbid.
333 Mandoki, K."Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities". Ashgate Ed. Burlington USA, 2007. Pág. 225
334 Íbid.
335 Íbid.
336 Silva, N. "El paraíso en el Islam". UCM. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011

las construcciones religiosas y en algunos espacios representativos vinculados al poder.[337] La autora señala que éstas imágenes como expresión abreviada del paraíso no pueden considerarse mera ornamentación ya que trascienden en significado y sus orígenes parecieran encontrarse en los mosaicos paisajísticos de la Gran Mezquita de Damasco del s.VIII.[338] También señala otros ejemplos visibles en:

> (...) las decoraciones de la bóveda central de la maqsura de la mezquita de Córdoba, aquella que precede a la entrada del mihrab; a los zócalos del salón del trono o salón de recepciones denominado Salón Rico de la ciudad palatina de Madnat al-Zahr' o a los muros del oratorio poligonal del palacio taifa de la Aljafería de Zaragoza, todos ellos con superficies de abigarrado ataurique conformado por un sinfín de hojas, f ores y frutos bajo los que subyace una estricta simetría. Incluso se ha querido ver este mismo significado en los árboles que adornan las enjutas del arco de entrada al Salón de Comares de la Alhambra de Granada.[339]

El paraíso cristiano, a diferencia del islámico, en congruencia con su registro escópico, ofrece una sensualidad más visual que corporal. Los cristianos en el paraíso serán capaces de contemplar la Trinidad de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, la Virgen, los Apóstoles, los Ángeles y los Santos, todos descritos dedicadamente por los artistas del Renacimiento como Tintoretto, en su obra *Paraíso*, ubicada en el Palacio Ducal de Venezia.[340]

En cuanto a la versiones del Infierno, ya revisamos las descripciones dadas por el Corán como un espacio de enormes castigos corporales eternos. También encontraremos en los manuscritos representaciones de estos conceptos del infierno coránico con visualizaciones de sus fuegos y castigos somáticos. Las imágenes del infierno en el arte islámico son raras en contraste con su fuerte presencia en el arte cristiano y aparecerán con más frecuencia en los manuscritos como el ya mencionado *Mi'raj Namah*, donde se relata el viaje de Mahoma al cielo y al infierno. Según Arnold es probable que fuera inf uenciado por las representaciones del infierno del Budismo de Asia Central.[341]

110. Gran Mezquita de Damasco., 706-715. Cámara del tesoro público (bayt al māl).

337 Íbid.
338 Íbid.
339 Íbid.
340 Mandoki, K."Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities" Ashgate Ed. Burlington USA, 2007. Pág. 225
341 Arnold, T. "Painting in Islam. Astudy of the place of pictorial art in muslim culture". Ed. Dover Pub. Nueva York, 1965. Pág. 109.

Otra diferencia es el hecho de que en el arte islámico el demonio nunca ha jugado un papel tan prominente como en el arte cristiano. Según Arnold será en la pintura india de los siglos XVIII y XIX donde aparece con más frecuencia quizás por la infuencia de los demonios y monstruos del hinduismo.

111. G. Doré. 1868, "The souls of the just become more resplendent" Paraíso Canto V. Grabado de la serie de la Divina Comedia de Dante.

Conclusiones.

A modo de síntesis podemos decir que este primer capítulo lo comenzamos abordando las diversas explicaciones de la muerte y del destino del ser humano en el más allá.

Demostramos, mediante las reflexiones científicas y filosóficas ,el tremendo impacto que produce la muerte en la vida humana además de enunciar la propuesta de que en el duelo puede tener cabida una terapia o reconstrucción, mediante el lenguaje del arte, gracias al pensamiento de Sloterdijk y Niemeyer.

Posteriormente hemos revisado las propuestas arcaicas que buscaban explicar mágico-mitológicamente lo que sucede tras la muerte, los relatos universales que han buscado tranquilizar al ser humano de su pasmo, temor y angustia natural ante la muerte ofreciendo versiones de sobrevivencias y continuidades en nuevos tipos de existencias. Relatos que aún subsisten, ya que en palabras de Morin, aún se conservaría el primitivo en cada hombre, aunque de manera rebasada.

Hemos revisado también versiones del relato que describen las geografías del más allá, Paraíso, Infierno y Purgatorio con sus premios, castigos y con los habitantes que allí nos esperan. Estos relatos se fueron interpretando, materializando y difundiendo por artistas que han hecho visibles los conceptos antes abstractos y que son parte de un acervo de imágenes mentales que poseemos como seres inmersos en la cultura.

En el siguiente capítulo seguiremos revisando las creencias tranquilizadoras pero las abordaremos desde el tema central de la religión según el concepto de Émile Durkheim, esto es, con sus dos elementos, el pensamiento (ideas, especulación) y la acción (la fe, los cultos y los ritos), elementos que revisaremos también en la cultura mesoamericana poniendo énfasis en la revisión de sus creencias y rituales relacionados con la muerte y su carácter estético.

VIII. Segundo capítulo:

El Duelo Sublimado. Creencias y conductas religiosas y estéticas reconfortantes.

Hemos visto en el primer capítulo el problema existencial que significa la muerte del Otro, aquel que era único e insustituible, nuestro genio íntimo complementador como lo describirá el filósofo Peter Sloterdijk.

Revisamos también el duelo como proceso del individuo que sobrevive y que tiene su despertar en el trauma del desgarro que provoca esta pérdida y vimos cómo al producirse la muerte en nuestro entorno afectivo ocurre una destrucción del lazo de convivencia, que cambiará todo aquello que se consideraba como vida entorno a aquél que ha desaparecido. La muerte, de esta manera, afecta la construcción mental biográfica antes comprendida como un todo predecible, organizado y continuo que era parte de nuestra memoria y de nuestra proyección mental de futuro. Por estos motivos la terapia en el duelo es fundamental para el individuo, vimos cómo Sloterdijk y Niemeyer las proponen vinculadas al lenguaje mitológico y creativo respectivamente para conseguir la reintegración del individuo al mundo que le ha sido hostil y al cual deberá aprender a valorar de una nueva forma.

En este capítulo demostraremos cómo se relacionan las funciones del mito, del rito y del arte al conseguir hacer trascender el sufrimiento debido a su capacidad de suministrar imágenes públicas de sentimientos, como veremos en el pensamiento de Geertz y Campbell, que consiguen que en los momentos de caos el individuo los clarifique tanto mediante la observación de estos referentes de lo humano, como mediante la propia creación artística. De la misma manera como el ser humano es capaz de acceder al significado del relato mítico, al conectarse con estos referentes visuales el artista logra centrarse y armonizarse consigo mismo, así como con su cultura, con su Universo y con el terrible misterio que está en todas las cosas que le rodean.[342]

Para este propósito comenzaremos abordando como tema central la religión pero desde la perspectiva de Émile Durkheim, esto es, con sus dos elementos, el pensamiento (ideas, especulación) y la acción (la fe, los cultos y los ritos), que han tenido desde un principio la función de dar sentido a la existencia humana, cohesionar socialmente los grupos, y otorgar un orden, estabilidad y sentido frente a lo impredecible del mundo cambiante.

A lo largo del capítulo revisaremos cómo los ritos funerarios proporcionan la catarsis mediante un quehacer que estructura y ordena la descarga emocional conectando al sobreviviente con su angustia y también con su presente.

342 Campbell,J. “Las máscaras de Dios. Mitología creativa”. Alianza Ed. Madrid, 1998. Págs. 25-27.

El rito buscará así restablecer la unión del individuo con la cotidianidad, el resto de la sociedad y el Cosmos, configurándose como conductas estereotipadas que buscan mediante la liturgia, la repetición y el quehacer con el grupo social, una experiencia convocada no desde el logos sino desde la emoción y la práctica, que como veremos también puede ser de marcado carácter estético en los rituales y fiestas mesoamericanas dedicadas a la muerte. Así, mediante el rito, el doliente se transforma en partícipe del incontrolable fenómeno de la muerte, entregándose a un conjunto de símbolos que le remiten a una lógica sagrada del Universo por sobre el padecer individual y absurdo.

Posteriormente observaremos las creencias y rituales funerarios mesoamericanos que gracias a su contraste con los nuestros nos ayudarán a evidenciar las diferentes concepciones existentes de la vida y de la muerte. Veremos que en la práctica de estas celebraciones nos acercamos a una conf uencia cada vez más estrecha entre rito y arte, como propuesta de experiencia vitalizada y estética del sobreviviente ante la muerte y la memoria. Esto se consigue mediante una vivencia del duelo como activa dedicación en la conformación de los preparativos del rito funerario que los mantiene inmersos en la exhuberancia estética del símbolo, accediendo así a su significado.

Los dolientes mesoamericanos participan así de ritos bien estructurados que serán posibilitadores de respuestas simbólicas sobre la muerte y sobre el destino de los fallecidos, además de hacer posible unos últimos contactos a través del auxilio ritual. Los ritos mesoamericanos facilitan la catarsis al conectar a los deudos activamente con su recuerdo y su tristeza, a la vez que vuelven a conectarlo con el presente vibrante, colorido, sensual y lleno de estímulos de la puesta en escena de los altares, la comida, la música, etc.

Desde esta dimensión artística revisaremos también la Fiesta del Día de los Muertos en México, desde el punto de vista del ritual y también como práctica estética según la propuesta de Luz Arango, profundizando en las creencias que la conforman y veremos cómo es posible un modo de ser hacia la muerte en tono de humor e ironía. Observaremos cómo esta celebración tiene antecedentes iconográficos en los temas de la muerte de la Europa barroca y finalmente si el mexicano actual es realmente capaz de reírse de la muerte identificándose permanente o temporalmente con esta celebración.

114. Cristina García Rodero, 1979, “Altar para el Corpus”. Fuenlabrada de los Montes. Fotografía sobre papel.

1.-Duelo religioso. Recuperación del sentido mediante las creencias y ritos según Émile Durkheim.

Comenzaremos este capítulo revisando las creencias religiosas y veremos cómo son capaces de contener el sufrimiento de la pérdida mediante sus símbolos a los cuáles el individuo accede principalmente a través de los rituales.

No es fácil separar los conceptos de rito, de mito y de religión. En la definición de la RAE el término "religión" se refiere conjuntamente a los tres y la explica como:

> f. Conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto.

Como vemos la definición de religión ya relaciona las creencias con los sentimientos, normas y ritos del grupo social. De esta manera, cada religión debe considerar en su estructura interna estos elementos, un modo de sentir que guíe y cohesione al grupo tanto en su pensar como en su hacer.

El sociólogo francés Émile Durkheim, exponente principal de la perspectiva funcionalista de la religión, será el primero en abordar la problemática religiosa desde una perspectiva claramente sociológica[343] donde vincula indisolublemente a toda sociedad con una religión. Independientemente de las creencias involucradas, la religión actuaría como cohesionador social.

> (...) defiende que no hay y no puede haber habido una sociedad sin religión. Los diferentes sistemas simbólicos de la religión cumplen la función social de dar sentido a la existencia individual y colectiva del ser humano, y de reforzar el sentimiento de solidaridad y cohesión social. La religión simboliza así la conciencia que la sociedad tiene de sí misma como entidad irreductible.[344]

343 Beltrán, W. "La sociología de religión. Una revisión del estado del arte". Creer y poder hoy: memorias de la cátedra Manuel Ancízar. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Pág. 75-94.
344 Álvarez, A., Codina, M., Gutiérrez, J., Mendez,R. "La Religion". Grup de Treball de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona. Xtec.cat

Establece que debido a que los primeros sistemas con los cuales el hombre se ha representado a sí mismo y al mundo, fueron de origen religioso, la importancia de la religión radica en el hecho de que ha contribuido a la formación del intelecto humano, es decir, los seres humanos le deben no sólo una buena parte de la substancia de su conocimiento, también la forma en la cual este conocimiento ha sido elaborado. Por lo cual para Durkheim hay una profunda vinculación entre cosmología y religión ya que ésta última empezó tomando el lugar de las ciencias y de la filosofía, por esta razón tendrían su origen en la religión.

Para Peter Berger,[345] "la religión es el intento audaz de concebir el universo entero como algo humanamente significativo."[346] De esta manera se entendería a la religión como forma de pensamiento basal para entender el mundo.También dentro del pensamiento funcionalista está el aporte del antropólogo polaco Bronisław Malinowski, para quien las instituciones que prenden del tejido cultural, como es el caso de la religión, deberían contribuir a satisfacer una necesidad de los seres humanos, pudiendo ser estas de dos tipos, biológicas o sociales.[347] Así, entendiendo a la religión como respuesta a una necesidad social, según Malinowski, lo que ésta aportaría al individuo sería el hacer del mundo un lugar más estable y comprensible, cumpliendo con los anhelos cognitivos y afectivos del hombre. Dentro de este orden y estabilidad se daría seguridad interior al hombre frente a la incertidumbre de un mundo cambiante.[348]

De modo similar, para el antropólogo Clifford Geertz la religión tiene un fin organizador para el individuo,

> (...) la religión es un intento de conservar un caudal de significaciones generales en virtud de las cuales cada individuo interpreta su experiencia y organiza su conducta.[349]

Siguiendo con el pensamiento de este autor, la religión como sistema de símbolos que estabilizan y motivan al individuo sería necesaria porque el ser humano está constantemente amenazado de caer en el caos del sin sentido,

115. Cristina García Rodero, 1987, "Los angelitos", Morella.

345 Peter Berger (1929-) Sociólogo austríaco.Conocido por sus trabajos en sociología de conocimiento y de la religión. Ha sido profesor de la Rutgers University y Boston University.
346 Berger,P. "El Dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión". Kairós, 2001,Pág. 50
347 "Introducción a la antropología social y cultural. Bronislaw Malinowsky".Open Course Ware. Universidad de Cantabria.
348 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2006. Pág. 131
349 Íbid. Pág. 118

> Hay por lo menos tres puntos en los que el caos –tumulto de hechos a los que les falta no sólo interpretación sino también posibilidad de interpretación- amenaza irrumpir en el hombre: en los límites de su capacidad analítica, en los límites de su fuerza de resistencia y en los límites de su visión moral. El desconcierto, sufrimiento y la sensación de una paradoja ética insoluble constituyen, si son bastantes intensos y duran lo suficiente, radicales desafíos a la proposición de que la vida es comprensible y de que podemos orientarnos efectivamente en ella; son desafíos a los que de alguna manera debe tratar de afrontar toda religión por "primitiva" que sea y que aspire a persistir.[350]

En el caso de las culturas mesoamericanas existen testimonios en su hacer ritual y cultural de cómo perciben esta vida angustiosa e incierta, lejos de un falso ideal del paraíso primitivo, eran conscientes de su exposición e indefensión a los impredecibles y crueles embistes que podría darles la vida.

Vamos a detenernos en Geertz y en su definición de la religión ya que para el autor está vinculada con los estados de sufrimiento del ser humano y por esta razón se acerca al proceso de duelo, tema de esta tesis. Para el antropólogo religión se puede definir como:

> Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único.[351]

Apoyándonos en el análisis del profesor Ira Chernus[352] revisaremos la compleja definición de religión de Geertz desglosando sus párrafos.[353] De esta manera, lo primero que vemos es que el antropólogo se refiere a la religión como *un sistema de símbolos* que nos convencen de que hay una conexión directa entre nuestra visión del mundo y cómo se debe vivir en él. Los símbolos nos dicen cómo debemos vivir de acuerdo con la manera en que es el mundo, ya que el mundo estaría especialmente bien adaptado a la forma en que vivimos.

350 Íbid.Pág.97
351 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2006. Pág.89
352 Ira Chernus (1946-) Es Ph.D por la Temple University. Es periodista, escritor y profesor de Estudios Religiosos en la University of Colorado at Boulder. Autor de numerosos libros y artículos con temas desde la religión hasta la política, es colaborador de The Huffington Post.
353 Chernus, I. "Religion as a cultural system: the theory of Clifford Geertz". University of Colorado at Boulder.

También se refiere a cómo actúan los símbolos *para establecer vigorosos*, *penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones*. Los estados de ánimo son la manera en que respondemos y sentimos. Los motivos son las cosas que aspiramos, los valores que nos sostienen. Estos dos juntos conforman el modo en que vivimos (ethos). Los símbolos religiosos nos dicen que debido a que la realidad se construye de una manera determinada, debemos sentir de una cierta manera y tratar de cumplir con ciertos valores, de esta manera esos sentimientos particulares serán especialmente gratificantes y podrán cumplirse los valores.[354]

Geertz dice que la religión *formula concepciones de un orden general de existencia*. Los símbolos religiosos pretenden convencernos de que existe un ajuste entre la realidad general y la forma en que vivimos, su objetivo es asegurarnos de que tengan sentido y un cierto orden, en lugar del mero caos. Según Chernus, el ser humano pasa por momentos de crisis, especialmente cuando un sufrimiento o la muerte nos parece injusta o inmerecida, en esos momentos el mundo pierde su sentido y son los símbolos religiosos los que hacen el dolor soportable, no explicándolo sino que afirmando que hay respuestas, aunque nunca vayamos a entenderlas. Un símbolo religioso nos dice que la confusión y el sufrimiento que podemos experimentar no es el sentido último de la realidad, representa una realidad más amplia o más permanente, un orden cósmico global en el que la crisis en última instancia tiene significado y sentido.[355]

En el arte puede ocurrir de manera similar cuando nos ofrece imágenes donde el dolor se muestra como existente en la vida humana y por ello validado o "normalizado".

354 Chernus toma como ejemplo la cruz cristiana, que para muchos cristianos otorga la información básica sobre cómo funciona el mundo: la crucifixión es el requisito previo para la resurrección, no puede haber un nacimiento nuevo sin una muerte antes; de lo que se desprende que las cosas pueden mejorar sólo si antes han sido peores. Así este símbolo implica un valor particular y una manera de vivir, ("crucificándose") dejándose de lado para satisfacer las necesidades de los demás. Esta visión abnegada de la vida es promesa de felicidad, precisamente, por la forma en que funciona el mundo, porque la muerte conduce a una vida nueva, y lo que puede parecer como una derrota es en realidad el camino a la victoria. Así tener una cruz puede animar a los cristianos a adoptar estados de ánimo y comportamientos de auto-negación que los hagan sentir especialmente valiosos, dando sentido a las experiencias positivas de tener los propios deseos negados.

355 Aquí también, según Chernus, la cruz cristiana es un buen ejemplo. Se puede dar a los cristianos la seguridad de que incluso el peor sufrimiento en última instancia, tiene un significado positivo, todo tipo de sufrimiento puede ser interpretado como la imitación de los de Cristo, que conducen a la resurrección. La cruz no puede explicar por qué sucede el sufrimiento ni en tal momento ni en tal forma, pero puede hacerlo más soportable al afirmar que todo sufrimiento tiene un propósito y un modelo divino.

Richard Avedon, 1969-1976, De la serie "Portfolio de Jacob Israel Avedon". Fotografía sobre papel. Avedon Foundation.

El arte no explica el dolor, pero le abre un espacio para su expresión donde el dolor se dignifica al aceptarlo y posicionarlo un el terreno de lo común. Las fotografías de Richard Avedon que retratan los últimos siete años de vida de su padre, realizadas posiblemente como respuesta a un duelo anticipado por su larga enfermedad, nos muestran y recuerdan una faceta de la vida, la cercanía de la muerte, mediante los cambios naturales del cuerpo y su desgaste. Sus imágenes son retratos nítidos que buscan develarnos y describirnos este proceso tan íntimo que estaban viviendo, la paulatina pérdida del soplo vital del padre y su irreversibilidad. Nos adentramos a través de estas fotografías en un conocimiento de *lo humano* por medio de la expresión del mundo interior de Avedon y él a su vez consigue exteriorizar su angustia y asombro por medio de la fotografía.

La religión viste sus concepciones de orden con un aura de objetividad. Según Chernus el desarrollo del símbolo religioso no surge en el momento que las personas enfrentan la primera crisis. El proceso funcionaría a la inversa, primero habría que abrazar el símbolo con el fin de soportar la crisis sin romperse. Uno debe creer que el símbolo ref eja la general y permanente naturaleza de la realidad. Así que también hay que creer que el estilo de vida implícita por el símbolo es la única forma correcta de vivir, no importando lo dolorosa que la vida se vuelva, creencia que se difunde y refuerza por medio del desarrollo de rituales por parte de la sociedad.

Un ritual es una forma de representar un símbolo, es una manera de comportarse que se supone ref eja la última instancia de la verdadera naturaleza del mundo y un modo real de vivir que muestra cómo los dos encajan perfectamente juntos. El ritual también se supone que demuestra que la comunidad puede experimentar esta realidad, "la verdadera", en su comportamiento grupal. Como Geertz dice, en el ritual,

> (...) el mundo vivido e imaginado fusionados por obra de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad.[356]

La religión hace que los estados de ánimo y motivaciones parezcan de un realismo único. La función más importante del ritual es devolvernos a la vida cotidiana convencidos de que nuestra visión del mundo y la forma de vida son de hecho verdaderas, buenas. Símbolos y rituales juntos refuerzan nuestro compromiso con la forma en que nuestra sociedad nos enseña a vivir y experimentar la vida.

356 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág. 122

De esta manera siguiendo el pensamiento de Geertz, ante la tremenda ansiedad que provoca en el hombre, ante aquello que es capaz de sacarlo de los esquemas culturales que conoce y ante la amenaza de la irrupción del caos, la incomprensión y la falta de interpretación del mundo, la religión ofrece una imagen concreta y específica del sufrimiento humano lo bastante vigorosa como para resistir la falta de sentido.[357]

Chernus explica que lo importante de la religión es la forma en que subyace y da forma a nuestra experiencia cotidiana ordinaria.[358]

Nos interesa el punto de vista de Geertz en cuanto a que la religión hace frente a un problema existencial, de que *hemos nacido para sufrir*, enfrentando este problema mediante símbolos. Y es que el problema del sufrimiento es el mayor desafío a nuestra experiencia vital. Es el desafío por excelencia del hombre desde tiempos remotos ya que es por éste que la vida puede caer en un caos "de nombres sin cosas y de cosas sin nombre."[359] Es la religión la que ha tenido la función de consolar y alegrar a las personas y a la vez ayudarlas a enfrentar este hecho mediante la proyección, según el antropólogo, de "infantiles cuentos de hadas."[360]

Para Geertz el problema religioso como tal, no es el de evitar el dolor ya sea físico o espiritual, sino que ocuparse del problema de cómo sufrirlo y transformarlo en algo

118. Richard Avedon, 1969-1976, De la serie "Portfolio de Jacob Israel Avedon". Fotografía sobre papel. Avedon Foundation.

357 Gleizer, M. "Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas". Juan Pablos Ed. México, 1997.Pág.56

358 Según Chernus para entender la opinión de Geertz acerca del ritual es mejor tomar como ejemplo un ritual religioso como el Bautismo cristiano. De acuerdo con una visión cristiana común, el acto de inmersión en agua es esencialmente una especie de lavado espiritual. El ritual dice que antes de convertirse en cristianos las personas estarían "sucias" por efecto del pecado. Así el ritual tiene una reclamación sobre el mundo, como la vida humana es intrínsecamente pecaminosa sólo una experiencia religiosa especial (que los cristianos llaman la gracia) puede superar o lavar el pecado. Pero el agua también recuerda a los cristianos que esta experiencia de la gracia está disponible para todo el mundo, siempre y cuando se conviertan en cristianos. Así que el ritual del bautismo dice a los cristianos que deben ser cristianos y vivir el estilo de vida cristiana debido a la forma en que el mundo es: naturalmente sucio pero siempre lavable. El Bautismo le dice a los cristianos que todo el mundo puede ser lavado para vivir una vida cristiana, precisamente porque el mundo tiene esta estructura particular. Así, dice también a los cristianos que la forma en que viven sus vidas y la forma en que se imaginan el mundo coinciden perfectamente con los demás. Se supone que este mensaje es para sostener a los cristianos en tiempos de crisis y en su vida cotidiana ordinaria.

359 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág.98

360 Íbid.Pág 99

119. Hannah Wilkins, "June 15, 1992 January 30, 1992 #1" de la serie "INTRA-VENUS".Performance autorretrato con Donald Goddard. 120,6 x 181,6 cms. Ronald Feldman Fine Arts New York.

"tolerable, soportable algo, como solemos decir, sufrible."[361] Según el autor, en los momentos de caótico dolor lo que nos interesa no es tanto solucionar problemas sino que clarificar sentimientos.[362] Es en este aspecto afectivo que Geertz vincula el dolor con el arte, el rito y la religión, porque todos ellos son capaces de aportar los símbolos que permiten reconocer los sentimientos confusos que nos desbordan:

> Para orientar nuestro espíritu debemos saber qué impresión tenemos de las cosas y para saber que impresión tenemos de las cosas necesitamos las imágenes públicas de sentimientos que sólo pueden suministrar el rito, el mito y el arte.[363]

En el trabajo de artistas como Jo Spence o Hannah Wilkins vemos cómo la fotografía es una herramienta para ocuparse del miedo y del dolor de la enfermedad. La amenaza que desarticula lo conocido y estable, en este caso por la pérdida de la salud, llevan a ambas artistas a buscar una representación/externalización visual de aquello que generalmente se mantiene oculto socialmente, por un lado, el propio cuerpo que padece cambios y marcas de la enfermedad y por otro los estados emocionales involucrados, así es como ellas encontrarán una manera de clarificar y definir su nuevo estado a la vez que crear imágenes a las que pueden acceder otras personas en búsquedas similares. Wilkins iniciará una serie de retratos de su madre aquejada de cáncer y después una serie propia durante su tratamiento por la misma enfermedad.

El fenómeno de la religión también tiene similaridades con el del arte, aspecto que nos interesa destacar para más adelante demostrar cómo el arte es capaz de dar sentido y trascendencia a la muerte del mismo modo que lo puede hacer la religión. Para la escritora y crítica norteamericana Lucy Lippard religión y arte están relacionados por tener ambos un origen en lo social. Explica que si para Durkheim "la religión es algo eminentemente social", al ser representaciones colectivas que expresarían realidades colectivas [364] esta conclusión debería aplicarse también al arte, ya que,

> (...) la representación colectiva acumulada durante largos lapsos de espacio y tiempo es resultado de una actividad intelectual especial...que es infinitamente más rica y compleja que la del individuo.[365]

361 Íbid.
362 Íbid. Pág.80
363 Íbid. Pág.81
364 Íbid. Pág 46
365 Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág.89.

De esta manera podemos considerar el arte como un conocimiento visual colectivo y social que ha buscado como la religión también dar sentido a la vida humana mediante la representación, tal como veremos más adelante en la práctica de algunos artistas contemporáneos, que han intentado exteriorizar y dar significado al dolor de la pérdida mediante su quehacer artístico.

Además de estos aspectos, según Richard Wagner, el arte comparte con la religión el lenguaje de los símbolos míticos aunque la gran diferencia radicaría en que la religión pretende que sean creídos como verdaderos mientras que el artista es libre de presentar sus obras como creaciones e invenciones propias. Y dice que,

> Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial, penetrando los símbolos míticos -que ésta pretende que sean creídos como verdaderos en el sentido literal del término- según sus valores simbólicos, en los que reconoce, a través de su representación ideal, la verdad ideal que en ellos se esconde.[366]

120. Hannah Wilkins. "Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter," 1978-81, de la serie "So Help Me Hannah". Díptico, 101,6 x 76,2 cms cada una. Ronald Feldman Fine Arts New York.

Características de la religión : Lo sagrado y lo profano.

Siguiendo con el pensamiento de Durkheim, la principal característica de la religión no estaría en la creencia en algún Dios particular o de lo sobrenatural sino que sería la división del mundo en dos planos: lo sagrado y lo profano.[367] Siendo lo sagrado aquello que estaría protegido y aislado de las prohibiciones, las cosas profanas aquellas a las que se aplicarían las prohibiciones debiendo permanecer distantes de las primeras:

> Las creencias religiosas son representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas y las relaciones que mantiene, sea unas con otras, sea con las cosas profanas. Por último, los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo debe comportarse el hombre con las cosas sagradas.[368]

121. Hannah Wilkins. February 19, 1992: #6 de la serie INTRA-VENUS", 1992-1993 Performance autorretrato con Donald Goddard. 120,65 x 180,34 cms. Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Sobre lo sagrado, Durkheim lo define como aquello que tiene una calidad de poder misterioso y asombroso, que es diferente del hombre, pero está relacionada con él.

366 Wagner, R. "Religión y arte". Revista Wagneriana, nº1. 1977. Archivo Wagner online.
367 Durkheim, E. "The elementary forms of religion life". Oxford University Press. USA, 2001. Pág 37
368 Pastor Cruz, J.A. Tesis: "Corrientes interpretativas de los Mitos". Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació Universitat de València

Pueden ser objetos naturales o artificiales, como animales o a las objetivaciones de la cultura humana. Espacio y tiempo también pueden ser sagrados, así como locaciones o épocas. Lo sagrado también puede ser corporizado en seres sagrados.[369] En cambio lo profano sería aquello que no es sagrado, aquello que manifiesta la ausencia del estatus de lo sagrado. Todos los fenómenos son profanos si no se destacan como sagrados. Las rutinas diarias son profanas a menos que se demuestre lo contrario, cuando las concebimos como inyectadas de poder sagrado, aún así consideramos estos casos como extraordinarios.[370]

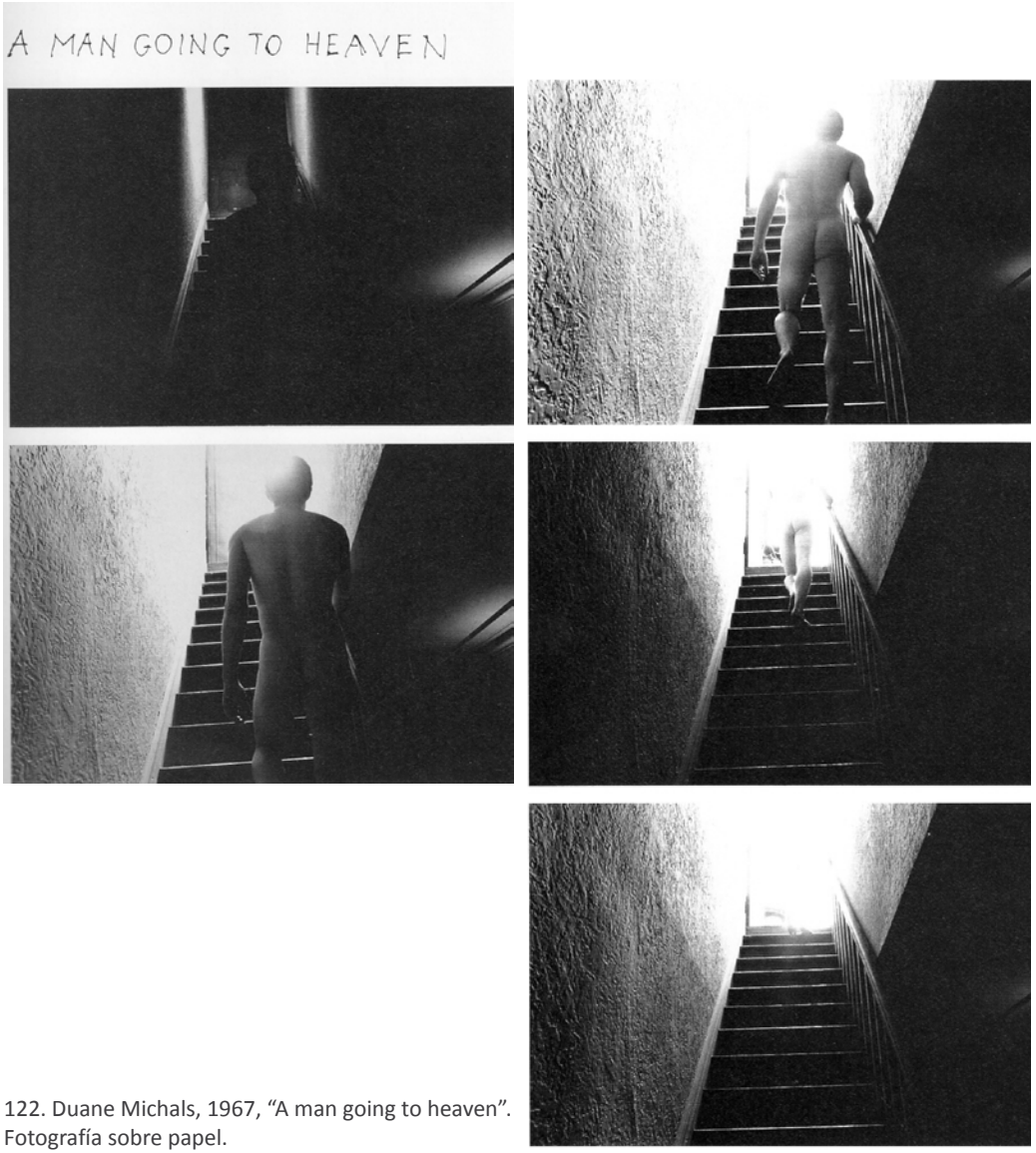
Para el autor esta división del mundo en dos es el rasgo distintivo del pensamiento religioso; las creencias y mitos son sistemas de representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y poderes que les son atribuidos, o sus relaciones con los otros y con las cosas profanas. Pero recordemos que por cosas sagradas no deben entenderse simplemente a los dioses o espíritus, cualquiera cosa puede ser sagrada: una piedra, un árbol, la primavera, una pieza de madera, una casa.[371] Según el etnógrafo Arnold Van Gennep,

> (...) en las sociedades menos evolucionadas hay un mayor predominio de lo sagrado sobre lo profano, que engloba casi todas las actividades propias de lo humano: nacer, parir, cazar, morir...[372]

Lo sagrado, según Berger, tiene en un nivel más profundo otra categoría opuesta, el caos. El cosmos sagrado emerge del caos y continúa enfrentándolo como su terrible contrario. Esta oposición de cosmos y caos es frecuentemente expresada en varios mitos cosmogónicos. El cosmos sagrado trasciende e incluye al ser humano en su orden de la realidad y será el que lo provea de un escudo contra el terror de la anomia. Estar en una correcta relación con el cosmos es estar protegido contra la pesadilla amenazante del caos. Caerse de la correcta relación es ser abandonado en el borde del abismo del sin sentido.[373]

En este punto podemos entender cuando revisábamos anteriormente, en el análisis de los aspectos psicológicos y filosóficos del primer capítulo, los autores refiriéndose a la

369 Durkheim, E. "The elementary forms of religion life". Oxford University Press. USA, 2001. Pág. 36-37
370 Íbid.
371 Pastor, Cruz, J.A. Tesis: "Corrientes interpretativas de los Mitos" Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació Universitat de València.
372 Van Gennep. A. "Ritos de paso". Alianza Ed. Madrid 1998. Pág.12
373 Berger,P. "El Dosel sagrado.Elementos para una sociología de la religión". Ed. Kairós, 2006. Pág.49



122. Duane Michals, 1967, “A man going to heaven”. Fotografía sobre papel.

123. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng Preparación para un funeral, Las Vegas, Nevada, 1996.

124. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng "Ataúd". Ritual Vudú ritual con cigarros y tiza en el cementerio de New Orleans, Louisiana, 1997.

gran amenaza del caos y sin sentido en la psique humana y entendemos la importancia de la función de la religión en cuanto contenedora y protectora del hombre en el precipicio del caos. Porque según Dewey aquello que generalmente consideramos insano y como una experiencia incoherente es aquello que está aislado y fuera de un contexto común.[374] De esta manera, el contacto con lo sagrado mediante la religión evidenciaría nuestra pertenencia a algo más amplio, un todo, el Universo en que vivimos que en su última instancia no puede ser caprichoso y ha de tener sentido, expandiendo y conectando de esta manera nuestra experiencia íntima con un sentido más profundo de la experiencia, más allá de nosotros y que resuena en nosotros mismos, según el autor esta percepción nos "trae un sentido peculiarmente satisfactorio de esta unidad que tiene en sí mismo y con nosotros".[375] Es interesante destacar que las afirmaciones de Dewey las hace desde el contexto del arte como experiencia y que como vemos son aplicables en este caso al fenómeno religioso.

Otro aspecto significativo en la concepción de religión de Durkheim tiene que ver con la verdad, el culto y la fe. Para el autor la religión no aportaría verdad ni menos aún verdades absolutas que trasciendan la inmanencia humana. Dice:

> No hay evangelios inmortales, y no hay motivos para creer que la humanidad se haya vuelto incapaz de concebir otros nuevos…los antiguos dioses envejecen o mueren, y aún no han nacido otros nuevos…nuestras sociedades conocerán horas de efervescencia creadora, surgirán nuevas ideas, se inventarán nuevas fórmulas. La religión no está llamada a desaparecer sino a transformarse.[376]

Pero frente a todo cambio hay algo eterno en la religión que está destinado a sobrevivir a todos los símbolos particulares, y es todo aquello que apunta a su función o papel social, pues, "en la religión hay algo eterno: el culto y la fe".[377]

Durkheim se refiere a la religión como algo orgánico, capaz de cambiar con los tiempos y las necesidades del grupo al que pertenece. Sólo el culto y la fe sería aquello eterno que permanece en las religiones. Con ello se refiere al culto, los ritos y las fiestas que responden a necesidades universales y permanentes bajo la apariencia cambiante de

374 Dewey, J. "El arte como experiencia". Paidós Ed. Barcelona, 1998. Pág. 219
375 Íbid. Pág. 220
376 Alonso, A."Las formas elementales de la vida religiosa en Durkheim. Una metafísica de la inmanencia".Revista Arbil nº 115.
377 Íbid.

una multiplicidad de símbolos. En este punto el autor establece los dos elementos de la vida religiosa, ya que la religión no sería sólo un sistema de prácticas sino también un sistema de ideas y representaciones. Estos dos elementos serían: la acción (la fe, el culto, los ritos), y por otro lado la especulación y el pensamiento. El pensamiento no sería un elemento eterno, ni universal, ni necesario en la religión. Relaciona a la religión con la ciencia ya que piensa que estarían en busca del mismo objetivo. Va más allá diciendo que el pensamiento científico no es sino una forma más perfecta del pensamiento religioso, y en cuanto se va desarrollando el primero se va borrando al segundo, en esto consistiría, dice, el conf icto entre ciencia y religión.[378]

Si para Durkheim creencias y ritos son parte del mismo fenómeno religioso, con creencias se referirá a los estados de opinión que consisten en representaciones, los ritos en cambios se refieren a modos de acción determinados.[379] De esta manera el rito como conducta humana puede ser definido y distinguido de otras prácticas, como las morales por ejemplo, sólo por la especial naturaleza de su objeto. Esto se explica ya que una regla moral nos prescribe ciertas maneras de actuación, tal como hace el rito, pero en el rito van dirigidas a una clase diferente de objetos. Es el objeto el que caracteriza al rito mismo y será la creencia la que expresará la especial naturaleza de este objeto.

Otra característica del rito es que no puede existir si no tiene un cierto grado. Hay palabras, gestos, expresiones y fórmulas que solo pueden ser pronunciadas por la boca de personas consagradas o gestos y movimientos que no todos pueden hacer. Es por esto que la determinación de las cosas sagradas dependerá de la religión: "podemos definir el rito cuando hemos definido la creencia".[380] Como hemos visto en Geertz los ritos son también conductas comunitarias consagradas donde se generaría la convicción de que las concepciones religiosas son verídicas y de que los mandatos religiosos son sanos.[381] Para el antropólogo, un ritual no es sólo un esquema de significación sino que es también una forma de interacción social que reforzaría los vínculos sociales entre los individuos[382].

> (...) la estructura social de un grupo se ve fortalecida y perpetuada por la simbolización ritual o mítica de los valores sociales subyacentes en que ella descansa.[383]

125. Las Ñatitas, calaveras guardadas y decoradas por sus familiares. Bolivia.

126. Calavera exhumada y tumba maya decorada para el Día de los muertos de Campeche, México.

378 Íbid.
379 Durkheim, E. "The elementary forms of religion life". Oxford University Press. USA, 2001. Pág. 36
380 Durkheim,E. "Formas elementales de la vida religiosa". Ed. Akal, Madrid, 2007.Pág. 33
381 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág. 107
382 Íbid. Pág. 150
383 Íbid. Pág 131.

En suma, con todo lo que hemos revisado hasta ahora sobre los ritos, podemos concluir primeramente, que son parte del fenómeno religioso, y que son reglas de conducta ante objetos sagrados que determinan una religión, creencia o mito en particular. Los ritos son un modo de actuar comunitario y consagrado "y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo."[384] Los ritos son formas de representar símbolos religiosos, los símbolos a su vez nos transmiten un valor y un modo de vivir en el mundo que se supone legítimo por ello al cumplir con el rito accedemos a una verdad propia del mundo, del Universo, que nos ayuda a enfrentar y protegernos del caos del sufrimiento ordenando y dando sentido global a lo individual.

127. Nan Goldin. 1998. "Velas de Fátima" fotografía a color 76 x 102 cm. Matthew Marks Gallery, Nueva York.

384 Durkheim, E. "Formas elementales de la vida religiosa". Ed. Akal, Madrid, 2007. Pág.8

2.- Las creencias tranquilizadoras. Encuentros y desencuentros entre mito y rito.

La práctica del rito la sustentaría una creencia, religión o mito y constituiría como hemos visto una manera de cohesión del grupo ante lo caótico del mundo y ante el desamparo de la emoción individual al conectarlo con la verdad del cosmos. Malinowsky afirma que:

> Los hombres que celebran la festividad, que practican sus danzas mágicas, se hallan fundidos entre sí y con todas las cosas de la naturaleza. No se hallan aislados, su alegría es sentida por el conjunto de la naturaleza y participada por sus antepasados. Han desaparecido en el espacio y en el tiempo; el pasado se ha convertido en presente y ha retornado la Edad de Oro.[385]

Como vemos, mitos y creencias mágico-religiosas conf uyen en los rituales, y la relación entre mitos y praxis ritual es íntima y profunda. Según Durkheim, "en numerosas ocasiones, el rito no es otra cosa que el mito puesto en acción."[93] Es justamente en el rito donde se evidencia el carácter de escuela de la comunidad que posee: toda una serie de modelos de actitudes y comportamientos se encuentran presentes en las fiestas rituales, desde la educación del sentido del ritmo, la coordinación y la ejecución, hasta la autoexaltación del grupo social.[386]

El rito, como modo de expresarse del hombre ante lo sagrado, se manifiesta como cercano al juego y a la fiesta. Esto debido a que es en la fiesta en que se puede develar algo fuera de lo cotidiano, la fiesta es en sí misma una excepción de lo doméstico por lo que se conectaría con lo sagrado.

Revisaremos este carácter festivo al final de este capítulo en los ritos mesoamericanos, sobretodo en el Día de los Muertos, que tiene como principales características su carácter lúdico y burlón, donde entra en juego el placer de una puesta en escena bella y colorida que busca señalar la excepcionalidad y las licencias humorísticas acerca de la muerte que se permiten en este día especial. También el arte y todo lo que se produce con motivo de este día está cargado de significación en sí mismo y por medio de la interacción con los participantes, como veremos es un arte en esencia temporal y efímero.

385 Geertz, C. “La interpretación de las culturas”. Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág. 107
386 Pastor Cruz, J.A. Tesis:“Corrientes interpretativas de los Mitos”. Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació Universitat de Vàlencia.

En su tesis, el filósofo Pastor Cruz, nos aclara que, el rito es un acto que expresa en primer lugar a sí mismo. También relaciona al culto y al ritual con el juego.[387] Al referirnos a juego podemos quedarnos con una idea de ligereza pero Pastor Cruz nos aclara que el juego es en sí "un acto lleno de sentido" ya que su significado "no dependería de su utilidad ni de la descarga de energía vital que pueda conllevar."[388] La diferencia con el juego y el rito radicaría en el sentido espiritual que da sentido a este último y que lo relacionan con lo sagrado lo cual no sería una característica del juego,

> Así, los juegos no poseen la principal característica de los cultos: su carácter sacro de remitir a la creación re-creando de forma regular y periódica los actos primigenios de los hombres en el mundo.[389]

También para Jensen, citado por Pastor Cruz, el carácter festivo de las celebraciones rituales tiene vital importancia para subrayar que los "los contenidos de vivencia en una fiesta son distintos de los cotidianos." Participando de la fiesta podemos acceder a las verdades míticas que sólo se pueden revelar en ella, ya que en otras circunstancias no tendrían la misma recepción, como dice el autor:

> Su contemplación en un mundo no festivo, por ejemplo su traducción a la lengua científica, los despoja de aquel brillo que constituye su vida propia.[390]

387 Íbid.
388 Íbid.
389 Íbid.
390 Íbid.

128. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng, Tertulia y comida social durante la Pascua Rusa en honor a los fallecidos, Spring Valley, New Jersey, 1997.

129. Christian Boltansky, 2009. "Teatro de sombras". Instalación. Galería Kewening, Berlín.

Relaciones entre mito y arte. El artista como creador de mitologías.

Si tanto las creencias religiosas como los mitos fundamentan y sostienen las prácticas rituales, el rito sería la práctica que relaciona ambos fenómenos de la psique del hombre. Pero ¿qué diferencia hay entre ellos, qué distingue al mito de una religión?

Para explicar este punto citaré un fragmento del estudio de Fernández del Riesgo que es de sumo interés para entender los orígenes históricos y las diferencias entre mito y religión:

> Como nos recuerda Levy-Bruhl, lo traumático de la muerte individual quedaba mermado o atemperado en el contexto de una "mentalidad primitiva", en la que predominaba lo social sobre lo individual. En este caso, la individualidad se identificaba con su funcionalidad social o clánica, y el individuo perdido se regeneraba con su sustitución por otro, que ocupaba su puesto, y heredaba su nombre y su alma. De alguna manera la identidad del yo se disolvía en la identidad colectiva.
>
> (...) frente a esta mentalidad, con el proceso de individualización gana en intensidad la amenaza de la muerte, que no es sino aniquilamiento del individuo, más allá de la regeneración clánica. Sólo al individuo que va adquiriendo una mayor conciencia de su identidad individual y que acabará reconociéndose como único e irrepetible, como un "absoluto" se le presenta la muerte como una "nada absoluta". La raíz de este proceso estuvo en una auténtica "mutación cultural" que tuvo que ver con la aparición de las grandes religiones salvíficas. Hoy se sabe que la mutación tuvo lugar alrededor del siglo VI a.C. incidiendo en varias culturas (china, india, iraní, judío y griega). Se trató de una nueva evaluación de la persona que trascendiendo la colectividad, se preocupó por su destino personal y su dimensión espiritual. El cambio fue propiciado por el paso de una conciencia "arcaica, cósmica, mítica" a otra cada vez más "ref exiva, abstractiva, objetivadora", de una conciencia fundamentalmente colectiva, sumida en la conciencia grupal (...) a otra en la que emerge la identidad personal individual. Con esta mutación están relacionados personajes de la categoría de Lao-Tsé y Confucio en China, los autores de las principales Upanisads y el Buda en India, Zaratustra en Persia, los grandes profetas de Israel y los presocráticos, Sócrates y Platón, los poetas, los trágicos y los científicos en la Grecia clásica. Evidentemente la aparición de las religiones está ligada a esta nueva necesidad de salvación. Y ello supuso una nueva idea de lo divino que se vertebró en tres corrientes principales: "la oriental, fundamentalmente monista, la profética, que se orientará hacia el monoteísmo; y la crítica-racional que sucede en Grecia, y depura las representaciones de las mitologías politeístas".[391]

391 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid.Págs. 62-63

Comprendemos que el mito vendría a ser un pensamiento propio del imaginario más arcaico. Correspondería a una forma de conocimiento, las primeras explicaciones del Cosmos y la vida como misterio, el mito manifiesta la comprensión que el hombre tenía de sí mismo y de los orígenes del mundo. El mito es una manera de ver, intuir, representar e imaginar la realidad, que busca la construcción de un universo con sentido, en el que integra coherentemente a la naturaleza con la sociedad. En su estudio sobre la persistencia actual del pensamiento mágico en México, Laurette Séjourné, lo señala además como un pensamiento originario y puro,

> (...) la concepción mágica del mundo es el primer jalón plantado por el pensamiento en el curso de su lento despertar. Deslumbrado por el resplandor de la propia conciencia que amanece y atribuyendo a la naturaleza esa voluntad de ser de la cual el mismo se siente portador, el hombre elabora el vasto sistema de vigilancia recíproca y de dependencia absoluta entre él y la naturaleza en que se apoya por entero la concepción mágica. En esta etapa es esencialmente poeta: percibe las cosas directamente, con imaginación espontánea y vigorosa sin recurrir a los subterfugios del pensamiento.[392]

La elaboración del mito respondería a la necesidad del hombre de integrar y armonizar los elementos tan diversos de la existencia humana, construyendo historias "incondicionadas y atemporales," con el objetivo principal de darle sentido y valor:

> (...) con sus narraciones sobre los orígenes, han querido dar razón del ser de las cosas, y de las realidades personales y sociales. Han intentado informar sobre la realidad, y orientar legitimadoramente la vida de los hombres, aspirando con ello a un saber de totalidad.[393]

Concretamente el mito se conformaría como, "una expresión narrativa-dramático-simbólica", que nacería para explicar alguna experiencia fundamental, como

> (...) el origen del mundo, (...) sobre el destino humano, y el problema del mal, máximamente encarnado en la necesidad de morir.[394]

La muerte como máxima posibilidad del hombre consciente es por cierto una de las grandes interrogantes abarcadas por los mitos y recordaremos, que según revisamos en el pensamiento de Sloterdijk, la manera más eficaz de enfrentarse a la magnitud del dolor

392 Séjourné, L. "Supervivencias de un mundo mágico". Fondo de cultura Económica, México, 1953. Pág.7-12
393 Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed. Síntesis, Madrid.Pág 29-30
394 Íbid.Pág 30

de la muerte en el duelo es también por medio del lenguaje mitológico. Mircea Eliade define el mito como un relato de la creación,

> El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». En otras palabras el mito nos cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.[395]

Así, el mito nos conecta con esa faceta del origen misterioso del Universo y le da sentido humano a través de una fantasía hecha a su medida. La explicación que propone el mito es creída y dada por cierta aún cuando se presente como un conjunto de hechos inverosímiles, esta sería una de las principales características del mito. Según Pastor Cruz, esto revelaría la credulidad como aspecto constituitivo del ser humano, lo que le permitiría en sus primeros años aprender el lenguaje y aprehender su mundo.[396] En palabras de Wittgenstein, "la duda viene después de la creencia."[397]

Tanto los mitos como los ritos consiguen reafirmar en una sociedad su identidad al establecer y recordar sus más profundas creencias: "valores, costumbres, tradiciones, roles, jerarquías y rituales."[398] Para la autora Lupe Martínez existe además una relación de dependencia entre el mito y rito ya que para que el mito como modelo ejemplar o historia sagrada perdure y cale en una sociedad debe ser repetido en forma de culto ritual. Aclara:

> Así el rito, establece la conexión del hombre con lo sagrado y abre un espacio de encuentro con el origen, con el misterio, con lo espiritual. El rito es una forma de vivenciar el tiempo mítico. Es una manera de volver al momento original, de vivir el espacio sagrado del origen.
>
> "Vivir" los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente "religiosa", puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La "religiosidad" de esta experiencia

395 Martínez, G. Tesis: "La presencia de lo ritual en el arte contemporáneo. Ana Mendieta. Vida, muerte, arte y religión". Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2008.
396 Pastor Cruz, J.A. Tesis:"Corrientes interpretativas de los Mitos". Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació Universitat de Vàlencia.
397 Wittgenstein,L. "Sobre la certeza", Ed. Gedisa, Barcelona 1990, p. 23c.
398 Martínez, G. Tesina de Máster: "La presencia de lo ritual en el arte contemporáneo. Ana Mendieta. Vida, muerte, arte y religión". Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2008.

> se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los Seres Sobrenaturales; se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales.[399]

La autora pone de manifiesto tres nuevas dimensiones del rito: *la repetición*, como manera de mantener vivas las creencias míticas y a su vez que establece y reafirma valores y deberes en el imaginario de la sociedad, *el espacio*, donde se desarrolla el rito, que será un espacio consagrado distinto del profano y un *tiempo* sagrado. Este tiempo es a la vez (, es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios, un antepasado o un héroe".[400]

En la vigente celebración del Día de los Muertos de la Isla Janitzio en México se pueden encontrar estas dimensiones en la estructura del rito. La repetición, en la preparación y estructura de los actos que se repiten anualmente y en las liturgias que se llevan a cabo durante la fiesta. El espacio donde se llevará a cabo la celebración es el cementerio, espacio sagrado donde los familiares decoran las tumbas y colocan las ofrendas. El tiempo sagrado es delimitado por la fecha de celebración, el primero de Noviembre, y además es marcado constantemente por las campanadas que dan inicio la celebración a las seis de la tarde y duran hasta la madrugada a intervalos de medio minuto.[401]

Encuentro entre las funciones del mito y del arte.

El mito cumpliría con cuatro funciones principales con respecto a las necesidades humanas, según el estudio de Joseph Campbell,[402] la mística, la cosmológica, la sociológica y la psicológica. La primera es desde la perspectiva metafísico-mística, con la que el ser humano intenta reconciliarse con una condición previa a su propia existencia,[403] esto es, el misterio tremendo y fascinante del Universo.

399 Íbid.
400 Íbid.
401 La descripción de esta ceremonia es de Paul Westheim, relato que revisaremos con más detención en el apartado sobre el Día de los Muertos de esta investigación.
402 Campbell, J. "Las máscaras de Dios. Mitología creativa". Alianza Ed. Madrid, 1992. Págs. 673-680
403 Íbid. Pág. 24.

Según Campbell, esta función consiste en,

> (...) despertar y mantener en el individuo una experiencia de temor, humildad y respeto, en reconocimiento de ese misterio último, que trasciende los nombres y las formas.[404]

La segunda función es desde la perspectiva cosmológica, donde el mito otorga al hombre una comprensión del mundo en el que vive, una cosmología, una imagen del universo. De esta manera todas las cosas pueden reconocerse como parte de una escena más global, una grande y única escena sagrada. Ya vimos la importancia que tiene para el hombre desenmarañar el caos de lo desconocido que amenaza con hacerle perder el sentido. Hoy en día según Campbell ya no buscamos esta imagen en textos religiosos arcaicos sino en la ciencia.[405]

La tercera función es desde la perspectiva sociológica, el mito ayuda a legitimar y mantener el orden establecido.[406]

> La forma de validar y mantener un cierto orden social específico. Es también el orden moral pero es asimismo la posibilidad de amoralidad, cuando en manos de reyes o sacerdotes, o gobernantes lo invocan para perpetuar la esclavitud, la ignorancia o el poder. [407]

La cuarta función desde la esfera psicológica, consiste en centrar y armonizar al individuo para iniciarlo en su propio enriquecimiento y realización espiritual. Es decir, desenvolverse íntegramente, según el autor , de acuerdo con,

> d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (mesocosmos) b) el universo (macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas.[408]

A partir de estas funciones del mito podemos establecer relaciones entre las funciones del rito y del arte. Recordemos que un elemento de lo religioso es la conducta, los ritos, y es que en el contexto de la mitología tradicional los símbolos se presentan a través de los ritos que se transmiten socialmente. Es a través de estos ritos que el individuo experimentará "sentimientos, emociones o compromisos".[409]

404 Íbid. Pág. 673
405 Íbid. Pág. 676
406 Íbid. Pág. 687
407 Íbid.
408 íbid. Pág. 27
409 Íbid. Pág.24

Del mismo modo que el mito, el arte desde sus orígenes ha intentado abordar y reconciliarse con el misterio tremendo del Universo, interpretarlo visualmente para hacerlo comprensible y quizás de cierta manera hacerlo más cercano apropiándoselo. También el arte ha sido testimonio y difusor de las creencias y órdenes sociales históricos establecidos, ejerciendo muchas veces como promotor y validador de las creencias religiosas y de los poderes hegemónicos. Por esta razón, según John Dewey, el arte hasta la época del Renacimiento nos puede parecer impersonal por dedicarse mayormente a las "fases -universales- del mundo experimentado", la preocupación por la experiencia individual será propia del arte moderno.[410]

La representación artística como producto de la creencia mítica será una manera de expresar la creencia y a su vez de expresar la emoción humana, el arte volverá una y otra vez a intentar explicar lo que no puede asumir intelectualmente, aquello que lo desborda. Por esta razón podemos decir que tanto el mito como el arte nos brindan una suerte de "conocimiento configurado del mundo".[411]

En su libro *Las máscaras de Dios. Mitología creativa*, Joseph Campbell propone al artista contemporáneo como creador de mitologías modernas. De esta manera, si en el mito tradicional es a través de los símbolos transmitidos por los ritos que el individuo puede experimentar nuevos estados emocionales; en esta mitología creativa sería el individuo, el artista, el primero en experimentar "orden, horror, belleza o incluso mera alegría" y quien la intenta comunicar mediante signos. De esta manera según la profundidad y significado de esta vivencia y mediante su comunicación alcanzaría el valor y fuerza del mito vivo en aquellos que la reciban y respondan a ella por su propio reconocimiento sin otras coacciones. [412]

Para el autor la gran diferencia radicaría en que las mitologías tradicionales preceden a la experiencia individual y la controlan, en cambio en las mitologías creativas la experiencia del individuo sería lo primero. Los creadores de esta mitología tendrían como primera condición, no ser ya ni santo ni sacerdote, sino que "sus obras como sus vidas se desenvuelvan a partir de las convicciones derivadas de su propia existencia".[413]

130. Graciela Iturbide, 1991. "Ojos para volar" Coyoacán, y "Pájaros" 1992. México.

410 Dewey, J. "El arte como experiencia". Paidós Ed. Barcelona, 1998. Pág 288.
411 Pastor Cruz, J.A. Tesis: "Corrientes interpretativas de los Mitos". Facultat de Filosofia i CC. de l'Educació Universitat de València.
412 Íbid.
413 Íbid. Pág.92

Para Campbell hay un encuentro entre las funciones del mito y del rito y ahora del arte, con su propuesta de mitología creativa, consiguiendo la comunicación entre los diferentes mundos interiores:

> Los artistas creativos despiertan a la humanidad al recuerdo: convocan a nuestra mente exterior al contacto consciente con nosotros mismos, no como participantes en este o aquel fragmento de la historia , sino como espíritu, en la conciencia del ser. Su tarea es, por lo tanto, lograr la comunicación directa desde un mundo interior a otro, de tal forma que se produzca una convulsión de la experiencia: no una mera transmisión de información o persuasión, sino la comunicación efectiva a través del vacío del espacio y el tiempo de un centro de conciencia a otro.[414]

Según el autor, en este caso la comunicación se llevaría a cabo, a través de los signos comunicativos, como son las palabras, las imágenes, los ritmos, los colores y los perfumes. Todas estas sensaciones al percibirlas del ambiente externo traen consigo una carga de asociaciones que son afectadas tanto por el pasado como por la comunicación contemporánea.[415]

De esta manera, gracias a Campbell, hemos evidenciado los encuentros entre las funciones del mito y del arte. Y con su propuesta de mitología creativa ubicamos al artista en un nuevo rol: en la posibilidad de creador de mitologías creativas contemporáneas.[416]

414 Íbid.Pág.121

415 Íbid.

416 Campbell dirá que el secreto común a todos los grandes artistas creativos de Occidente será el haberse dejado despertar por los símbolos mitológicos de nuestra historia para revitalizarlos. Logrando así por un lado evitar el error común de leer la mitología como hechos históricos objetivos y aceptándola como una guía o referencia de siglos impidiéndose el ahogarse en el vado de su propia profundidad. Íbid. Pág.122

131. Bill Viola, 1996, “The crossing” Vídeo instalación de dos canales, con cuatro canales de sonido, duración; 10 min., 57 sec.; performer: Phil Esposito. Dimensiones: 4.9 x 8.4 x 17.4 m. Colección online Guggenheim Museum New York.

3.-Las conductas catárquicas. Encuentros entre rito y arte.

Hemos hablado de la función ritual desde varios puntos de vista pero no hemos abordado el tema de la emoción, que es también aquello que lo relaciona con el arte, y de qué manera el rito puede ser un conector catárquico de las emociones del individuo y del grupo con lo sagrado. A continuación veremos de qué manera se vuelve cada vez más estrecha la relación entre arte y rito por ser ambas manifestaciones de la emoción humana.

El rito consigue expresar las emociones de manera única, ya que como hemos visto se da en un tiempo excepcional, de fiesta, que nos permite vincularnos con lo sagrado y adquirir nuevos conocimientos. Es la emoción la que pone en acción al rito en primer lugar. Con su repetición, los actores rituales y los espectadores se recargan de la emoción y sentido originarios gracias a su lenguaje simbólico o metafórico.

Es en este sentido que algunos artistas van a trabajar con la estructura del rito para alcanzar significados y emociones que sólo pueden darse por este medio. Así se abre una nueva dimensión del arte que involucra simultáneamente al artista y al público y los hace co-creadores y co-partícipes. Ejemplos de esta dimensión artística están en la performance con artistas como Marina Abramovic, Ana Mendieta y Vito Aconcci, entre otros, que van a iniciar una recuperación del rito como práctica social que buscaba experimentar con las reacciones del público. De esta manera el artista se acercaba a un modelo cada vez más activo y preocupado por "el equilibrio entre el individuo y el colectivo, teoría y práctica, objeto y acción".[417] El artista se convierte así en una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia.[418]

Para Edward Muir[419] el rito es también causante de una catarsis emotiva y nos explica que por sobre el lenguaje tradicional que se relaciona con el Logos, los ritos permiten el acceso a otros estados emocionales. Para Muir, la característica repetición de gestos

417 Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág.89

418 Sedeño Valdellós, A. "Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey". EMUI Euro-Mediterranean University Institute. Universidad Complutense de Madrid. Revista Nomads. Pág.27.

419 Edward Muir (1946-) Es Ph.D.de la Rutgers University y profesor de la Northwestern University Presidente de la Renaissance Society of America es autor y editor de varios títulos sobre historia europea e italiana.

dentro de un marco delimitado de tiempo y espacio propios del rito son capaces de provocar respuestas emocionales de "miedo, gozo, de amor o de odio, de alienación o de comunión"[420]. El valor del ritual reside en esta evocación emocional. Tal como puntualiza el filósofo alemán Ernst Cassirer, la participación en una ceremonia ritual significa vivir "una vida de emoción, no de pensamiento". [421]

Para los investigadores mexicanos Isabel Jáidar y Jonathan Bueno según su estudio *Metáforas rituales como cristalización de la depresión*, los ritos más que creencias serían emociones representadas y esto los vincularía también con las representaciones artísticas ya que,

> (...) los ritos son emociones puestas en escena, manifestaciones tangibles de las mismas que representan una búsqueda de la estabilidad física y mental que las emociones alteran.[422]

Coincidiendo con Muir, para estos autores el rito es un lenguaje simbólico y metafórico que nos permite expresarnos por sobre el lenguaje hablado. Y consideran al rito directamente como una expresión artística al tener su origen en una emoción humana y al tener un lenguaje que consigue transformarla y expresarla.

> El lenguaje del rito es la vía por la que el mundo interior se vierte en el exterior actuando sobre él; es una transformación metafórica y simbólica de las emociones, genera un espacio singular con tiempo y dimensiones propias. El sujeto se funde con el grupo o comunidad y se entrega a un cúmulo de sentimientos, sacralidades y bellezas. Es quizá, el rito, la expresión artística más antigua de la humanidad; la manifestación primaria del asombro humano.[423]

Al respecto, citado por los autores, Cassirer nos aclara que:

> El rito es la expresión de un sentimiento, no es el sentimiento mismo, es una emoción convertida en imagen. Este mismo hecho implica un cambio radical. Lo que hasta entonces se sentía de manera oscura y vaga, adquiere una forma; definida; lo que era un estado pasivo, se convierte en un proceso activo.[424]

420 Muir, E. "Fiesta y rito en la Europa moderna". Ed. Complutense, Madrid, 2001. Pag 11-12.
421 Íbid.
422 Vargas,L.(comp). "Lecturas de la depresión". Cuadernos del TIPI.México DF: UAM-X, CSH; 2005. Págs. 84-85
423 Íbid. Pág. 84-85
424 Íbid. Pág.97

132. Joseph Beuys durante su Acción "How to Explain Pictures to a Dead Hare" (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), en Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 de Noviembre de 1965.

El rito, al corporizar lo intangible de las emociones en una imagen, las clarifica y las hace visibles y por ello es que en momentos de caos y de dolor el ritual es capaz de contener y transformar el dolor en algo soportable. Recordemos que según Geertz el individuo busca en la religión los símbolos e imágenes que lo protejan del caos y hagan del dolor algo tolerable. El ser humano necesitaría imágenes públicas de sentimientos a las cuales recurrir para interpretar su estado. Ya hemos comentado cómo el arte también es capaz de proporcionar estas imágenes del dolor en los ejemplos de Spence y Wilke entre otros.

Los autores Jáidar y Bueno citan en su artículo el estudio que Freud publica en 1913, *Tótem y tabú*, donde el psicoanalista analiza los mitos y ritos. Según los autores, Freud en su teoría integra el estudio de estos fenómenos humanos dentro de un sistema interpretativo de las emociones y la psique. El psicoanalista descubre que ritos y mitos tienen las mismas estructuras que se encuentran en las neurosis. Siendo la emotividad humana la clave de la religión, los mitos y los ritos. Lo que Freud se propuso observar e interpretar era la fuerza oculta que se encontraba en estas manifestaciones. Para él, en la base de estas expresiones humanas estaría la sexualidad.

> De cualquier manera, sean como expresión y descarga física de las emociones o como manifestaciones inconscientes de deseos reprimidos, los rituales son dramatizaciones representadas en el escenario montado por la intuición y el imaginario humanos, por conocimientos empíricos y milenarios, en el cual se despliega el cuerpo, se expresan la mente y el espíritu.[425]

De esta manera el rito es capaz de propiciar en el individuo la evocación y liberación de la emoción que logra estabilizarlo. Del mismo modo que el arte, mediante un lenguaje que transforma lo emocional en imagen, el individuo acaba entregándose y fundiéndose con lo colectivo en la confianza de un orden superior que va más allá de sí mismo. Así, tanto el rito como el arte comparten a la emoción como origen, un lenguaje simbólico que consigue transformarla y dramatizarla y una función calmante y contenedora.

A continuación, según recopila el filósofo italiano Pietro Scarduelli en su libro *Dioses, espíritus y ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, hay también un encuentro entre rito y arte al compartir ambos una estructura similar que permite el tratamiento conducido de la emoción.

425 Íbid. Pág 88.

La catarsis en ambos casos se conseguiría siguiendo unas fases preconcebidas que conectarían al individuo con una emoción pasada pero sin perder su noción de presente permitiéndole un cierto distanciamiento, que Scheff denominará distanciamiento estético.

Según Scarduelli, se puede afimar que en el estudio del rito habrían tres puntos de vista en cuanto a su metodología que nos ofrecen una interpretación desde su función social, su función cognoscitiva y su función psicológica, siendo ésta última la que interesa al autor.[426] Así, para entender los ritos desde su dimensión psicológica sería fundamental el poder estudiar los estados emocionales previos y posteriores del grupo que participa en ellos, estudiando aspectos como:

> (...) la calidad y la intensidad de las emociones, el número y el status social de las personas que participan emocionalmente, la incidencia que tiene esa participación emotiva sobre su conducta y la naturaleza de los mecanismos que vinculan las descargas emocionales a determinados comportamientos simbólicos son elementos determinantes para el análisis de la estructura ritual. [427]

El autor nos refiere a la más reciente y sofisticada versión de la teoría "emocionalista" del rito de Thomas Scheff [428] que lo interpreta en clave de catarsis. Y nos dice que,

> (...) se basa en la identificación de algunos estados emocionales básicos y en la reconstrucción del proceso que permite su resolución; el rito consisitiría en un tratamiento institucionalizado de la emoción articulado en tres fases:
>
> a) Evocación del estado emotivo,
>
> b) Mediación cultural destinada a efectuar cierto distanciamiento psicológico del sujeto ("distanciamiento" emotivo),

133. Marina Abramovic. Imagen de la performance "Balkan Baroque" de 1997. Tres canales de vídeo, (huesos de vaca, fregaderos de cobre y bañera llena de agua negra, cubo , jabón , cepillo de metal , vestido manchado de sangre. Duración 24:47 min.

426 Scarduelli, P. "Dioses, espíritus y ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales". Ed. Fondo Cultura Económica. México, 1988. Pág. 74

427 Íbid. Pág.74

428 Thomas Scheff (1929-), es Ph.D.en Sociología por la Universidad de California en Santa Bárbara y profesor emérito de la misma institución. Fue presidente de la Pacific Sociological Association y miembro de la Emotions Section of the American Sociological Assoc. Autor de varios libros sobre su campo de estudio la sicología social.

134. Jo Spence y Rosy Martin, Fototerapia (Infantilización - Cuerpo y Alma), 1984.

c) Descarga de la tensión (catarsis).[429]

Scheff pone atención en el análisis de los procesos fisiológicos que producen las emociones y examina cuatro estados emotivos: miedo, inquietud, coraje y dolor, que identifica como estados de rigidez provocados en el cuerpo por una situación de estrés; de este modo, la catarsis consistiría en la liberación de este estado de tensión.

Para el autor, esta liberación de tensión no siempre es evidente porque estaríamos acostumbrados a confundir los síntomas de tensión (por ejemplo en el caso del miedo, los síntomas de la palidez, la sensación de frío y la respiración agitada) con los que indican liberación de la tensión (temblores, sudor frío); en realidad la angustia y la descarga de la angustia son dos procesos distintos y opuestos:

> (...) los signos de la angustia son síntomas de una tensión muscular y visceral creciente, mientras que los signos de la descarga emotiva indican un descenso rápido de la tensión.[430]

Tendemos a considerar las emociones más como estados que como procesos y por eso no tenemos términos adecuados para distinguir entre el surgimiento del miedo, de la inquietud, del dolor o del coraje, y los de su superación. El autor hace otra distinción importante, entre la evocación de emociones pasadas que puede darse en determinados contextos culturales y la experiencia emocional original, basada en el proceso que él denomina de distanciamiento. Así, el autor vincula los ritos con las representaciones estéticas, por medio de la catarsis de emociones que provocan en el público. Hará distinciones en las formas en que pueda liberarse, o no, la tensión emocional:

> Una representación dramática que provoque la identificación de un público con los personajes induce a los espectadores a revivir momentos no resueltos de pánico, peligro o inquietud que pertenecen a su pasado. Si las escenas del drama vividas por el espectador son idénticas emocionalmente a las que ha vivido realmente y, al igual que los originales, lo hacen participar: la emoción es tan intensa que trastorna a los espectadores y no se libera ninguna tensión. Revive los componentes emocionales de una vivencia angustiosa perteneciente al pasado y olvida por completo el presente. [431]

429 Íbid.
430 Íbid.
431 Íbid.

Según el autor, la catarsis dependerá del fondo emocional propio del espectador ya que de ello dependerá la identificación. En este caso, cuando la identificación de los espectadores con el drama es tal que los absorbe y los remite a una angustia pasada tan intensa que no permite la liberación de la tensión. De modo opuesto, el autor se refiere al caso de obras dramáticas que no generan identificación con el fondo emocional de los espectadores y cuya respuesta será distante y centrada en el presente, en este caso no se produciría catarsis:

> Al contrario una respuesta con un distanciamiento excesivo implica una concentración casi total de la atención en los hechos presentes, emocionalmente neutros: el sujeto no recupera la tensión emocional producida en él por una situación angustiosa precedente.[432]

Por último estarían los dramas que evocan la emoción reprimida presente en los espectadores pero de una manera controlada que les permitirá liberarla,

> (...) los dramas que realizan un distanciamiento estético estimulan la emoción reprimida sin conducirla al punto de causar trastornos. Los espectadores son partícipes u observadores, reviven la experiencia emocional, pero consiguen hacer lo que la primera vez no había sido imposible: descargar la tensión.[433]

El distanciamiento se daría cuando la evocación de la angustia pasada ocurre en un marco apropiadamente distanciado y por ello seguro. Aquí podemos considerar la liberación de la emoción que sucede en el teatro o en el cine por ejemplo, donde el individuo permanece consciente de su papel de espectador. Para Scarduelli el grado óptimo de distanciamiento es el que permite al sujeto percibir simultáneamente la angustia pasada y la liberación presente donde el individuo pasa por un proceso catárquico que se compone de cuatro partes:

a) Exposición a una combinación de estímulos caracterizados por un distanciamiento emocional óptimo (que se realiza a través de un delicado equilibrio de estímulos angustiosos y tranquilizadores).

b) La respuesta del sujeto, donde se realiza un equilibrio entre la participación en el pasado angustioso y la percepción del presente tranquilizador.

135. Jo Spence y Dr Tim Sheard, Fototerapia ("unbecoming mothers series"), 1989.

432 Íbid.
433 Íbid. Pág.75-76

c) Catarsis, síntomas como llanto, dolor, risa de inquietud, temblor de miedo, sudor frío, gritos coléricos y movimientos violentos;

d) Descenso de la tensión (cuantificable subjetivamente como humor y objetivamente como frecuencia de los latidos cardíacos).

El distanciamiento estético es la relación de un equilibrio entre recuerdo y percepción, pasado y presente, abandono y autoconciencia; equilibrio que permite mantener el control en coincidencia con una profunda resonancia emocional.[434]

Así, el autor nos dice que el distanciamiento estético que nos llevaría a un proceso catárquico es en suma la delicada relación de equilibrio que permite que el individuo pueda dejarse llevar y explorar, revivenciar y recordar pero sin perder su autocontrol del presente, de su propia conciencia. Una distancia estética nos permite ser participante y observador a la vez, involucrándonos en el drama pero con la atención dividida entre una tensión pasada y la seguridad del presente que nos hace confiar que en caso que nos abrume demasiado el dolor podamos huir de él en cualquier momento que necesitemos.

En este sentido Scarduelli nos otorga unas claves para reconocer si se lleva a cabo la catarsis en una obra dramática. Parece interesante el trasladarlo a una obra artística o perfomance donde se intenta que el público participe emocional y temporalmente. Muchas veces el arte se ha propuesto afectar, sin condescendencias, directamente al público, exponiéndolo a imágenes de alto impacto y dejándolo después abandonado a su suerte. Más adelante en el tercer capítulo revisaremos autores contemporáneos como Teresa Margolles o Andrés Serrano[435] que desarrollan este tipo de obras artísticas contemporáneas y reflexionaremos sobre si consiguen llevar a cabo la catarsis, la reflexión u otros posibles efectos en el espectador.

Siguiendo con el rito, Scheff lo define de un modo diferente a como hemos revisado anteriormente, esto es, relacionado a la dinámica emocional de los participantes y espectadores y a la individualización de su "función social". Y lo define como una "reproducción distanciada de situaciones de tensión emotiva, virtualmente universales en una cultura dada." [436] Los elementos centrales del rito deducidos de esta definición son:

434 Íbid. Pág.77
435 Veremos este caso en sus series de fotografías de cadáveres.
436 Íbid.

a) Una tensión emotiva recurrente,

b) Una capacidad de realizar cierto grado de distanciamiento psicológico,

c) La liberación de la tensión.[437]

Scarduelli está de acuerdo con Scheff en cuanto a que sería mediante la práctica del rito que los participantes podrían realizar lo que éste último denominaría "distanciamiento estético de las emociones", debido a la estructura simbólica del rito.

El distanciamiento estético de las emociones es para Scheff ,

> (...) un estado de equilibrio afectividad y pensamiento que permite mantener una profunda resonancia emocional dentro de los límites del control cognoscitivo.[438]

Para el autor es el rito la estructura que consigue reunir, las formas catárquicas para liberar la tensión, con la estructura institucional de la sociedad. La regulación simbólica que otorga el rito permite que los impulsos individuales se relacionen y tengan nexos con los valores y normas del grupo, lo que contribuirá a la cohesión social.

> El proceso expresivo en que se articula el rito produce efectos catárticos en cuanto resuelve en el plano individual las contradicciones sociales, y no porque libere a los individuos de presuntas angustias existenciales-, este segundo objetivo se alcanza mediante la representación idealizada de la sociedad, mientras que el primero obliga a los individuos a liberarse de las tensiones reprimidas que se acumulan en la vida cotidiana, mediante modalidades comunicativas que interpretan de nuevo el comportamiento para hacerlo compatible con las normas y los valores socialmente sancionados.[439]

Finalmente Scarduelli define el ritual como "una redefinición de los límites de compatibilidad entre coerciones socioculturales y adaptación interpersonal". Para el autor, las teorías en las cuales el rito es una respuesta a presuntas necesidades psicológicas "naturales" expresando la búsqueda de seguridad frente al miedo a lo desconocido y a la angustia de la muerte, pertenecen al pasado de la antropología. [440]

136. Ana Mendieta, 1975. “On giving life”. Fotografía a color. 20.3 x 25.4 cms. The Estate of Ana Mendieta Collection.

437 Íbid.
438 Íbid.
439 Íbid. Pág.88
440 Íbid.

A modo de síntesis de este apartado diremos que hemos evidenciado cómo se vinculan estrechamente las funciones de la religión, del mito, del rito y del arte al todos ser capaces de ofrecer un modo de apaciguamiento en cuanto al tema de esta tesis, el duelo.

Por una parte, la religión y los mitos como creencias que explican por sobre el individuo lo que sucede al morir dándole un sentido trascendente y colectivo vinculado al Universo.

Por otra parte, los ritos y el arte como modos de hacer, conductas que permiten la catarsis emotiva y que se sustentan en las creencias. El rito y el arte se pueden entender desde la emoción que se hace forma y que permite mediante un lenguaje simbólico y metafórico expresar y acceder a otras emociones.

Por último vimos cómo el rito y el arte comparten además una estructura interna que permite la adecuada expresión de la catarsis del grupo que participa en ellos, mediante el distanciamiento estético, es decir la forma equilibrada de conectar al sujeto con su emoción pasada angustiante y con el presente tranquilizador.

4.- El Duelo ritual. Ritos funerarios.

137. Graciela Iturbide, 1974. "Angelito". de la serie "Muerte". Michoacán. Fotografía sobre papel. México.

Nos hemos dedicado, hasta ahora, a la revisión del origen, del sentido y de la forma de los ritos desde varios puntos de vista, y hemos ido relacionándolo cada vez más con el arte. Ahora nos iremos acercando al tipo de rito que nos afecta directamente en esta tesis, el rito funerario, para ir viendo mediante qué mecanismos y conductas busca conseguir la catarsis en el duelo. Antes de comenzar debemos tener en cuenta que en general, según el estudio del antropólogo Van Gennep, se considera que hay tres grandes grupos de ritos, los ritos de presencia, los ritos de pasaje, paso o transición y los ritos de representación. En este apartado nos vamos a centrar en los ritos de paso, categoría a la cual pertenece el rito funerario.

Los ritos de pasos nos acercan a una manera de entender nuestras vidas tanto sociales como individuales es verla como un continuo paso de una etapa a otra y de una actividad a otra. Esta manera de concebir la existencia es profunda y arcaica y estas etapas de inicio y fin han sido definidas por factores tanto biológicos como sociales. Tradicionalmente y hasta el día de hoy acompañamos estos "pasos" con actos especiales o ceremonias, cuya finalidad es otorgar estabilidad, en palabras de Geertz, facilitando el paso de una situación determinada a otra igualmente determinada.[441]

Geertz nos explica que,

> (...) todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo sagrado y lo profano, acciones que son reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad general no experimente molestia ni perjuicio. [442]

Para el autor los ritos de paso, son secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro. Descompone los ritos de paso en ritos de separación, ritos de margen y ritos de agregación.[443] Teniendo en consideración que cada cambio de estado puede causar confusión y en general desorientación la función de estos ritos de paso es aminorar cualquier efecto nocivo en la vida social e individual.[444]

441 Van Gennep, A. "Los ritos de paso". Alianza Ed., Madrid, 2008. Pág.13
442 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.Pág.12
443 Van Gennep, A. "Los ritos de paso". Alianza Ed., Madrid, 2008. Pág.20
444 Íbid. Pág.23

Para Geertz es gracias a los esquemas culturales, entendidos como "racimos ordenados de símbolos significativos"[445], que el hombre puede dar sentido a los hechos de la vida. La cultura de una sociedad representaría la totalidad acumulada de estos esquemas. La cultura del hombre representaría el "mecanismo que emplean los individuos y los grupos de individuos para orientarse en un mundo que de otra manera sería oscuro". [446]

Ya hemos visto cómo se relacionan la religión (esto es, las creencias y los ritos) con el arte en cuanto a ser sistemas simbólicos. Símbolos cuya función es que consiguen ordenar lo que el caos de la pérdida ha provocado, mediante el reconocimiento de éstos como esquemas de lo conocido, vimos con Geertz que éstos actúan como diciéndonos que nuestro sufrimiento no es el sentido último de lo que estamos viviendo y que al representar una realidad más amplia y permanente (un orden cósmico global), donde la crisis tendría un sentido y una explicación, nos contiene, estabiliza y serena. Esta función es fundamental en el proceso de duelo, donde el individuo está aislado por el impacto del dolor que le atraviesa y por la incapacidad de dar sentido y unir al curso de su vida anterior estos nuevos estados que vive. El quiebre de la construcción mental biográfica de su vida, como proyecto que lo identificaba, requiere de que en el duelo se lleve a cabo una terapia que como hemos visto tiene más posibilidades de llevarse a cabo mediante el lenguaje mítico, esto es, mediante los fenómenos del arte y la religión (mitos y ritos).

138. Cristina García Rodero, 1981. "Antonito", Ribarteme.

445 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág. 301
446 Íbid.

4.1.-Rito funerario: Funciones y significados.

Abordamos en el primer capítulo la magnitud de las respuestas psicológicas y emocionales que desatan la muerte en los sobrevivientes. Estas respuestas son muchas veces ambivalentes y contradictorias, por un lado de amor y por otro de aversión, de fascinación y de miedo. La muerte provoca en los vivos una atracción por el deseo de no separarse pero también, un rechazo natural ante las consecuencias físicas causadas por la muerte y la corrupción del cuerpo.

Es a través de los ritos funerarios y de las creencias que los soportan que se consigue lidiar con esta ambivalencia durante el proceso de duelo, rompiendo los lazos afectivos a la vez que manteniéndolos de una nueva manera. Esto con el fin de evitar que los sobrevivientes caigan en el pánico y huyan o que se pierdan e intenten seguir al muerto a la tumba. De esta manera la finalidad del rito es mantener la fuerza vital, la voluntad de vivir por sobre la tendencia natural a la desesperación. Es quizás en este sentido, que los ritos funerarios mesoamericanos demarcan los tiempos del muerto, dándole más tiempo postmortem y propiciando su "visita" en determinados intervalos de tiempo. Posiblemente sea esta una manera de que la fractura afectiva sea menos radical que en algunas de nuestras sociedades urbanas europeas por ejemplo, dando un margen más amplio y más activo socialmente a las despedidas, ritos y ceremonias que ponen en práctica sus creencias.

Revisaremos más delante de este capítulo el imaginario mesoamericano sobre la muerte, y veremos cómo desde la época prehispánica persiste la creencia que el ánima del difunto permanece en el hogar por nueve días en un estado de desorientación y vulnerabilidad por su nuevo estado lo que justificaba el auxilio ritual por parte de sus amigos y familiares, quienes lo arroparán y velarán mediante cantos y rezos. Al finalizar este novenario se entierra el alma (la sombra) en el sepulcro del difunto. Este acto de doble ritual, para el cuerpo y el alma, simboliza la creencia mesoamericana de su dualidad.

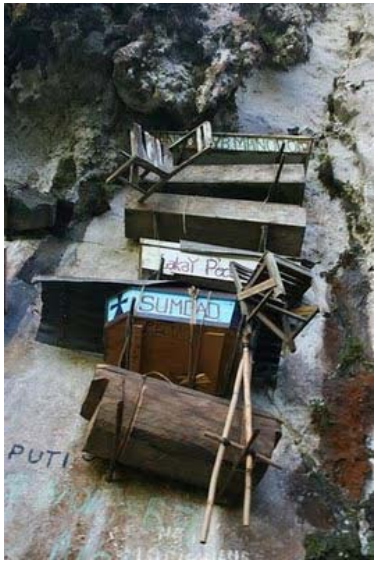
Malinowsky dice que en este momento, el de "supremo dilema de vida y muerte" es cuando interviene la religión y las creencias para poder dar una visión reconfortante del hecho en la posibilidad de sobrevivencia. Así la religión se configuraría como una "creencia culturalmente valiosa en la inmortalidad, la creencia en el espíritu independiente de cuerpo y en la continuación de la vida después de la muerte". [447]

139. Rito funerario maya de exhumación Campeche, México

140. Sepultura gitana en cementerio de Viladecans. Fotografía Marco Martínez.

447 Íbid. Pág. 146.

141. Cristina García Rodero, "Para hombres solamente", 1981. Vilafranca del Cid.



142. Ataúdes colgantes en las cuevas de Sagada Filipinas. Costumbre que aún es practicada por algunos filipinos ya que según la creencia así los fallecidos se encontrarían más cerca del cielo.

Para el autor, la religión tiene un papel fundamental como sostenedora de las ceremonias y ritos funerarios, donde actuaría como neutralizadora de las terribles emociones y miedos provocados por la muerte y además actuaría como cohesionador de la experiencia personal con lo social y con la tradición:

> En las diversas ceremonias relacionadas con la muerte, en la conmemoración de los muertos y en la comunión con ellos, en el culto a los espíritus de los antepasados, la religión da cuerpo y forma a las creencias de la salvación…El ceremonial de la muerte, que vincula a los sobrevivientes con el cadáver y los afianza en el lugar de la muerte, las creencias en la existencia del espíritu, en sus influencias benéficas o en sus intenciones malévolas…en todas estas cosas la religión contrarresta las fuerzas centrífugas del miedo, de la consternación, de la desmoralización, y suministra los medios más poderosos para reintegrar la sacudida solidaridad del grupo y para restablecer su moral. En suma, la religión asegura aquí la victoria de la tradición sobre la mera respuesta negativa del instinto frustrado.[448]

Todo el acontecer humano se caracteriza por poseer no sólo experiencia sino un pensamiento y un discurso que lo antecede y lo fundamenta. Lo subjetivo de lo humano hará que estos discursos[449] al transmitirse se habiten, reconstruyan y modifiquen, ya que más que mensajes o posibilitadores de supervivencia los discursos "enhebran el deseo inconsciente, que es propiamente humano o subjetivo"[450].

Para la psicóloga e investigadora argentina María Elena Elminger, el hombre en diferentes épocas ha necesitado ritos funerarios, la muerte que escapa del hombre, del lenguaje y de lo conocido, debe ser atrapada por él dentro de lo que conoce, y en un mundo de símbolos. De esta manera la muerte se apropia e inscribe en el mundo del hombre, de lo

448 Íbid.

449 Elminger explica que: "Gestos, hábitos, miradas, estilos... trasmiten de generación en generación y de semejante a semejante algo desconocido y propiamente subjetivo: un plus, una diferencia, algo que falta y se desconoce, y que hace de esa mirada, de ese gesto, un gesto que dice algo: mirada de odio, de enamorado, de indiferencia... gesto de asco, de negación etc. Una receta de cocina, o un oficio trasmitido de un padre a un hijo lleva en el mitos, historias, relatos; incluyen al hijo en una serie generacional y a la vez tiene la condición que el hijo no va a repetir, de manera igual, ni la receta ni el oficio, sino que, al apropiarse de ellos, hará algo nuevo, creativo. Esto hace a la singularidad de cada sujeto a la vez que lo incluye en una filiación, en una serie generacional. Esto es propio de la condición humana, de la subjetividad. Elmiger, M.E. "La subjetivación del duelo en Freud y Lacan". Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza. Vol. X. No 1. Págs. 13-33. Marzo/2010.

450 Íbid.

que puede ser significable y enunciable. Esta construcción que se realiza con el hecho de la muerte y con el fallecido es de saberes que provienen desde lo religioso, lo cultural, lo jurídico, lo científico, llegando hasta las costumbres. Como hemos mostrado a lo largo de esta tesis la muerte tiene una construcción dentro de la historia cultural que la aborda desde todas las disciplinas humanas en su intento de explicarla y darle sentido.

La autora se refiere a la subjetividad del individuo y la naturaleza de su lazo afectivo:

> Dada la división estructural del sujeto, éste no abandona fácilmente su lazo con el muerto. Lo alucina, habla con él y de él, lo incluye en su vida cotidiana y su falta deja un agujero "presente" durante mucho tiempo. Su interlocución tiene particularidades: Singulariza al deudo y al muerto. Tiñe de peculiaridades los cementerios, los obituarios, los recordatorios a los muertos. Todos son modos en que el deudo incluye en su subjetividad lo real, lo indecible de la muerte. El deudo habla de mi muerto.
>
> Se trata, de acuerdo a lo que venimos proponiendo, qué se hace con eso – que Freud llamó pulsión y Lacan objeto a – que queda suelto, desnudo y que es lo que sostenía el lazo con el muerto, pero envuelto, enmascarado, disfrazado, en falta. (Causando el deseo, en el marco del montaje subjetivo de cada uno).[451]

Los rituales funerarios mesoamericanos, quizás más que los rituales occidentales contemporáneos que buscan minimizar lo subjetivo y lo estético,[452] rescatan y buscan expresar mediante las ofrendas y la puesta en escena sensorial los gustos y la personalidad del muerto. Se preparan grandes banquetes con la comida favorita del fallecido, se adornan profusamente los hogares mientras dura el velatorio y posteriormente el cementerio que se llena de flores e incluso se llegan a detonar fuegos artificiales. La antropóloga Alma Barbosa recoge en su libro testimonios de comunidades indígenas de Morelos en donde se comunican con los fallecidos en vigilia y sobretodo en los sueños. El fallecido interactuará con los vivos por un tiempo, para luego distanciarse integrándose en el más allá desde donde volverá a visitarlos cada año para el Día de los Muertos.

Elminger se pregunta también por el motivo y la finalidad que hace que se dejen mensajes y recuerdos en lugares públicos como los velatorios, los obituarios o en los

143 .J. Seward Johnson. "Crack the whip" Cementerio de Sunset Hills, Michigan, EEUU.

144. J. Seward Johnson. "The Generation Bridge" Cementerio de Sunset Hills, Michigan, EEUU.

451 Íbid.

452 Nos referimos principalmente a los velatorios y funerales institucionales urbanos que se estructuran según una lógica ascéptica y laica, como ocurre en el caso de Barcelona.

145. Cementerio en Yucatán, México. Fotografía Georgina Flores.

146. "En el cementerio de Sant Andreu destaca la estatua sentada, y a todo color, del Tío Cabullo, que con su ram calí (la vara gitana) parece recibir a los paseantes que se acercan al lugar." Fuente: Coria, J." Mausoleos gitanos" 13/03/2015, Revista La R@mbla. Foto Javier Coria.

cementerios, y por qué razón o necesidad se configurarían como espacios donde los vivos manifestarían su relación más íntima con el difunto.

> Pues esos lugares que el Otro Social propone, son un espacio que posibilitan iniciar algún enmascaramiento al objeto desnudo que estalla y que el muerto nos arroja con su muerte. Planteamos con esto la necesidad de los mismos donde el deudo continúa su interlocución con el muerto, es más, la ostenta, dado que lo real (pulsión u objeto a) y la angustia –como dijimos – deja al sujeto muy próximo a la tentación a caer como objeto; los rituales permiten ese difícil tránsito de rearmado simbólico donde el sujeto puede continuar algún lazo singular con el muerto. El acting out – como llamada desesperada, pero llamada al fin al Otro – aquí tendría su lugar".[453]

Así Elminger apunta hacia la finalidad más subjetiva y quizás más primaria del rito funerario, que antes no hemos abordado, y es el de reconstruir, de alguna manera nueva, los lazos con el fallecido. La angustia de la muerte desborda al sujeto y lo enfrenta con su posibilidad como objeto, el muerto ya no es sujeto y enfrenta a sus sobrevivientes con esta crudeza fuera de toda comprensión, aquí entrará en juego el rito y posteriormente el duelo. De esta manera el rito ofrece una nueva posibilidad de conexión con el fallecido por medio del lenguaje simbólico, lo que permitirá al sobreviviente integrarlo y continuar con su vida.

> Por lo tanto, para significar o subjetivar un duelo es preciso que el mismo pueda ser traducido en el orden del lenguaje, en el orden de las costumbres, de las religiones, de los rituales. Sólo así entra en el mundo de símbolos que es lo humano, lo subjetivo. Sólo así se sostiene el lazo social con los semejantes. (Más tarde, seguramente, el deudo –para siempre transformado por esa muerte– podrá evocar, añorar, hacer chistes, relatar un sueño, volver a tener amigos o a enamorarse) lo que puede compartirse con otros y aún, transmitirse de generación en generación como relatos, mitos, rasgos identificatorios, etc. Los muertos de cada deudo no dejan de habitar el mundo –simbólico– de los vivos.[454]

La necesidad de la subjetivación del duelo, para la autora, estaría en encontrar el significado que consiga que el sobreviviente no pueda objetalizarse; esto debido a que cuando muere otro ser humano no sólo él se pierde sino que también todo aquello que éramos gracias a él, lo que tenemos en común con él. Para la autora, la muerte producirá una conmoción tanto en la esfera de lo público, como en la de lo privado e íntimo:

453 Íbid.
454 Íbid.

> Lo público en los rituales que circunscriben y sancionan la muerte, lo privado que posibilita los discursos (hablar sobre las/los muertes/os) y lo íntimo en la posibilidad de subjetivar lo perdido del lazo con el muerto."[455]

De esta manera el duelo deberá contar con rituales que se inscriban en estos espacios, tanto el público como el privado. La naturaleza de estos espacios donde proceda el ritual y la duración de estos dependerán de las creencias que lo sostengan, pudiendo variar según el individuo y el lugar.

Veremos más adelante cómo en las prácticas de Mesoamérica se ejemplifica quizás la función fundamental e inconfesada del ritual funerario, la de prevenir, nuestra finitud y curar las culpas, para así seguir existiendo.[456] Según el historiador mexicano J. Mendoza el duelo tiene que ver con expiar el sentimiento de culpa del sobreviviente, quizás del mismo modo que planteaba Levinas, se refiere a la culpa por sobrevivirle o por haberle deseado mal alguna vez,

> ¿Por qué la culpa de haberle sobrevivido? Porque la experiencia de la muerte de otros nos recuerda la inevitabilidad de nuestra propia muerte, lo que experimentamos en ese caso no es la muerte de otro como tal, sino la discontinuidad que la muerte provoca en nuestras vidas.[457]

Mendoza señala que existen dos tipos de ritos cuya función es ayudar a curar la pena por la pérdida y superar la angustia de nuestra finitud, estos son, los ritos funerarios y los ritos de recordatorio.Los ritos funerarios se realizan a partir del momento de la muerte hasta la hora de llevar el cuerpo al lugar destinado para su reposo. Como decíamos este tiempo no es uniforme y depende de las sociedades y creencias que lo determinan, ya que es una dimensión espacio-temporal donde se debe lograr iniciar la resignación de la pérdida, "asegurando la abolición de la muerte y la transición al mundo de los muertos".[458] En el caso de Mesoamérica la duración de las diversas partes del ritual funerario responden a las necesidades del fallecido, así por ejemplo, necesitará nueve días desde su fallecimiento para adaptarse a su nuevo estado y poder comenzar su viaje al inframundo, por lo que la familia en esta etapa deberá auxiliarlo y velarlo.

147. Cristina García Rodero, "La promesa de una madre", 1981. La Franqueira.

148. Funeral de un policía católico. Escocia.

455 Elmiger, M.E. "La subjetivación del duelo en Freud y Lacan". Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza. Vol. X. No 1. Págs. 13-33. Marzo/2010.
456 Mendoza, Luján. J. "Que viva el día de los muertos. Rituales que hay que vivir en torno a la muerte". Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo. Conaculta México,2006. Pág 29
457 Íbid.
458 Íbid.

Una vez finalizado este proceso el doliente entra en la etapa de los ritos de recordatorio. Estos ritos "permiten la trascendencia y convivencia del difunto con los vivos".[459] Se refiere al tiempo y espacio donde transcurre el duelo y las conmemoraciones en honor al difunto.

> "El objetivo es recordar a "los que ya se fueron" y al mismo tiempo, ayudar a solventar la necesidad de trascendencia del vivo. En este tipo de rituales entran los aniversarios de muerte, los Días de Muertos, Fieles Difuntos, etcétera."[460]

149. Romerillo, Chiapas, México.

459 Íbid.
460 Íbid.

4.2.-Función social y simbólica del rito funerario.

Para Thomas la función principal de las prácticas del luto es conducir la emoción, codificando, reglamentando y fijándole un término a la tristeza. Para el autor, el luto conseguiría la ritualización de los afectos individuales encarnándolos en lo social.[461] Hoy en día en la vida urbana el periodo del luto ha perdido definición lo que unido al tabú social de manifestar dolor públicamente hacen que se convierta en un periodo secretamente doloroso para quien lo padece e invisible para los demás que no lo viven.

Según Philippe Ariès la muerte antiguamente era recibida con una actitud de resignación ingenua y espontánea con respecto al destino y la naturaleza, era una "muerte domada", esto se extendía a una actitud de familiaridad indiferente hacia las sepulturas y hacia lo funerario. Actitud que se puede delimitar en el periodo histórico que va desde el siglo V hasta el XVIII que comenzó con,

> (...) el acercamiento de los vivos y de los muertos, con la penetración de los cementerios en las ciudades o los pueblos, en medio de los habitáculos de los hombres y que acaba cuando ya no se tolera esa promiscuidad.[462]

Actualmente, señala, ha aparecido un nuevo modo de morir, sobretodo en el mundo occidental y urbano, un modo invertido, donde la muerte es lo opuesto a la vida y por eso queda expulsada de la sociedad para que no detenga su continuidad. Ariès va más allá y se refiere a la actual "indecencia del duelo"[463], donde el sobreviviente deberá vivir su dolor secretamente ya que en Occidente la regla sería no manifestarlo en público, esto

461 Thomas, L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona. Págs. 115-124

462 Ariès,P. "El hombre ante la muerte". Taurus, 2011.Pág. 33

463 Según Ariès: "G. Gorer distingue tres categorias de enlutados: aquella que consigue apartar completamente su dolor, aquella que lo oculta a los demás y lo guarda para sí misma, aquella que lo deja aparecer libremente. En el primer caso, el enlutado se obliga a actuar como si nada hubiera pasado, a proseguir su vida normal sin interrupción alguna: entreténgase, keep busy, le han dicho sus interlocutores raros y llenos de prisa, el médico, el sacerdote, algunos amigos... En el segundo caso, casi nada se trasluce al exterior y el duelo subsiste en la vida privada, «igual que uno se desviste o descansa en privado» (G. Gorer). El duelo es extension of modesty. Desde luego es la actitud que cuenta con el beneplácito del sentido común, que adivina que hay que tolerar alguna liberación con tal de que permanezca secreta. En el último caso, el enlutado obstinado es despiadadamente excluido como un loco". Ariès,P. "El hombre ante la muerte". Taurus, 2011.Pág. 480

estaría en plena contradicción con lo que se exijía antes. Según el autor, esta actitud sería fruto del manifiesto rechazo actual hacia la muerte que ha llegado a considerar el duelo como una enfermedad.

> El periodo de duelo no es ya el del silencio del enlutado en medio de un entorno solícito e indiscreto, sino el periodo del silencio del entorno mismo: el teléfono ya no suena, las gentes los evitan incluso. El enlutado es aislado en una cuarentena. No es además el único objeto de exclusión. El rechazo de la muerte ha ido más allá de la persona de los enlutados y de la expresión del duelo para extenderse a todo lo que afecta a la muerte y que se vuelve infeccioso. Puede decirse que el duelo a lo que se le parece es a una enfermedad contagiosa que corre uno el riesgo de coger en la habitación de un moribundo o de un muerto, incluso aunque sean indiferentes, en un cementerio, incluso si no contiene ninguna tumba querida.[464]

Como vemos, si bien en nuestra sociedad occidental el periodo de luto casi se ha diluido y convertido en tabú podemos intuir el problema psicológico que puede afectar al doliente el hecho de no expresar su emoción, hemos revisado en los psicólogos como Niemeyer la propuesta de tareas y procesos que deben llevarse a cabo, en un margen de tiempo indeterminado, para tener un duelo sano que reintegre al doliente a la vida. Es en este sentido, que esta investigación se ocupa de aquellos artistas que trabajan con sus emociones durante el duelo y hacen manifiesta esta necesidad de desarrollar y exteriorizar sus procesos logrando hacer visible aquello oculto, aquello que veíamos como tabú. Más allá del pudor y de la estigmatización, el arte contemporáneo es capaz de contener las manifestaciones de dolor individuales y llevarlas a un terreno de lo común que está, como hemos visto silenciado, escondido. En el propio proceso de la autora de esta investigación, ha sido tranquilizador encontrar relatos honestos y profundos como el de Bill Viola, Jo Spence o Hannah Wilke, donde el dolor personal encuentra un lugar compartido por otros donde descansar y desahogarse.

Asumiendo cual es la esquiva situación actual del duelo y rito funerario aún podemos reconocer los propósitos primarios que tiene llevarlo a cabo como ritual. Así diremos que el luto es,

> (...) el conjunto de actitudes y comportamientos estrictamente impuestos por la colectividad a quienes están ligados al difunto ya sea por su origen, alianzas, condición o afectos. Distinto según lugares y épocas siempre es más severo con las mujeres (por el hecho de dar la vida se encuentran más cerca de la muerte), tiene siempre varios propósitos:

464 Ariès,P. "El hombre ante la muerte". Taurus, 2011.Págs. 480-481

1) Señalar al doliente (función publicitaria) ayudarlo a expiar, puesto que es culpable e impuro a causa de su relación con el muerto; facilitarle su trabajo de duelo en el silencio y recogimiento;

2) Acompañar al difunto y ayudarlo a alcanzar su destino posterior a la muerte y

3) Preservar a la sociedad de la contaminación por el sobreviviente impuro. La sociedad en conjunto se hace cargo de la relación entre el muerto y el sobreviviente de acuerdo con sus creencias particulares: los ritos, prohibiciones y penitencias son a la vez deberes hacia los desaparecidos y castigos que los vivos se imponen para apaciguarlos. Esta sobredeterminación explica el carácter imperativo de esas prácticas.[465]

De manera parecida según Raymond Firth[466] el funeral cumple con tres funciones básicas:

1.-Ayuda a los deudos a demostrar que la pérdida es real, proporciona una oportunidad para la manifestación pública del dolor y limita la duración del duelo, asigna a los deudos un nuevo rol social.

2.-Permite que otros miembros de la comunidad se enteren de la pérdida y puedan expresar emociones de temor o cólera, de manera que cumple la función de canalizar la conducta emocional en formas aceptables. Los ritos funerarios sirven para mantener la integridad de la sociedad a lo largo del tiempo.

3.-Favorece el intercambio de bienes y servicios.

Bowlby añadirá una cuarta función: Expresar gratitud al fallecido, cumplir sus deseos y orar por él.[467]

Esta última función añadida por Bowlby quizás viene a cerrar un proceso abierto por la violencia del desgarro sufrido y ayuda a reconstruir una nueva relación con el difunto desde su legado, trascendiendo su memoria por medio de agradecerle recordando aquello que ha dejado vivo en los que le sobreviven.

150. Fernando Gordillo, 1969, "Velatorio en Pedro Bernardo". Detalle. Colección del autor.

151. Graciela Iturbide, 1975. "Duelo". Chiapas. De la serie "Muerte". Fotografía sobre papel.

465 Thomas, L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona. Págs. 115-124

466 Sir Raymond Firth (1901-2002), etnólogo neozelandés. Fue profesor de antropología en London School of Economics. Autor de numerosos libros y ensayos su campo de estudio es la antropología económica.

467 Espina, A. Gago, J. Perez, M. "Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar". Revista de Psicoterapia. Vol. IV, Nº13. Págs 77-87.

152. Graciela Iturbide, 1978. “Dolores Hidalgo”. Guanajuato. De la serie “Muerte”. Detalle. Fotografía sobre papel. México

Los rituales funerarios tienen una serie de obligaciones y costumbres asociadas que están reglamentadas y que tienen muchas veces un trasfondo ligado no sólo a la protección de la comunidad en cuanto a la aﬂicción sino que también a preservarlos en cuanto a la higiene y decoro[468]. Por esta razón se limitan los tiempos de honra del cadáver y aparecen en la historia las costumbres de inhumación y cremación, como otras menos frecuentes, la inmersión y el canibalismo. También algunas antiguas civilizaciones optaron, para casos especiales, por el embalsamamiento.

Según Thomas la realización de estas tareas postmortem necesitan de un apoyo simbólico que ayude y de sentido a su realización así como de una creencia de sobrevivencia que apacigüe el dolor de la ausencia,

> (...) retorno a la tierra, el agua y la gruta maternales; acción purificadora del fuego; comunión canibalista con el principio vital del difunto; momia que puede ser habitada por el Ba o el Ka del faraón difunto, culto de las reliquias siempre presentes. Tal es el objetivo primordial del rito.[469].

En este sentido, el autor pone de ejemplo la costumbre del aseo funerario, costumbre que aún realizan las familias de las comunidades indígenas mesoamericanas, (no así en Occidente urbanizado cuya tarea se encarga a las funerarias), que consiste en lavar el cadáver además de satisfacer las necesidades de higiene y decoro sociales, esto se ha significado religiosamente como un símbolo de purificación. Este aseo lo pueden llevar a cabo los familiares porque hay una creencia que lo hace necesario y lo trasciende de su simple práctica, ya que en el imaginario subyace la idea de que la muerte es sucia y así se eliminaría esta suciedad [470] y este lavado "inﬂuye en el destino del alma del difunto".[471] El lavado presupone que hay una vida tras la muerte, el fallecido inicia un tránsito, del mismo modo que en el nacimiento o en la iniciación, para el cual debe estar limpio y renovado.

El autor se refiere a las creencias del entorno rural de principios del siglo XX, según las cuales "las mujeres desvisten el cuerpo y lo lavan con agua tibia para que se presente limpio ante el Creador"[472]. Así mismo, en las tradiciones cristianas, se practicaba también la unción con aceite que, en el rito de la extremaunción, preparaba para la resurrección.

468 Thomas,L.V. “La muerte una lectura cultural”. Ed Paidós, 1991, Barcelona. Pág. 116
469 Íbid.
470 Íbid.Págs. 119-120
471 Íbid.
472 Íbid.

Este lavado además significaba para los familiares un último contacto directo con el fallecido y al mismo tiempo una preparación simbólica para su renacimiento.[473]

Los ritos según hemos visto se conforman por actitudes que son ambivalentes, ya hemos visto como son parte de sus funciones, las de "prevenir" y "curar". Para Thomas los ritos funerarios, por un lado, muestran el respeto y afecto hacia el fallecido a través de la liturgia ritual y su despliegue visual: "buen entierro, bella tumba, visitas frecuentes al cementerio, canto, alabanzas, luto, cuidado de las reliquias, oraciones para las almas del purgatorio, etc"[474].

Por otro lado, muestran la obligatoriedad del rito, que según Thomas, se cumple por sentimientos como el miedo y la culpa que pesa en los sobrevivientes, lo cual explicaría los costosos banquetes y decorados que realizan las comunidades indígenas en Mesoamérica, para lo cual se deben apoyar económicamente como grupo. La suma importancia de realizar estos ritos es ayudar al muerto en su nueva etapa, mantenerlo en paz evitando que se mantenga errante sobre la tierra atormentando a los vivos conservando así el bienestar en la comunidad.[475]

Thomas nos dice que se puede hablar de generalidades en las conductas funerarias, sin olvidarnos de las diferencias que hay entre ellas según el lugar y el tiempo en que se han llevado a cabo como costumbre. Por lo que el autor habla de que las conductas funerarias obedecerían a constantes universales y tendrían una doble finalidad; por una parte, mediante acciones dramáticas con un ritmo e intervalo definidos, aportar simbólicamente al muerto un nuevo lugar y un rol en este nuevo estado y con respecto a la vida de los que continúan. Por otra parte, la finalidad de las conductas funerarias también es otorgar consuelo, aliviar el sentimiento de culpa, tranquilizar y revitalizar al individuo o a la comunidad de sobrevivientes.[476]

Originariamente, el ritual funerario se habría desarrollado como respuesta a las necesidades del inconsciente de amoldarse ante el temor de la muerte, se habría iniciado con los mecanismos de defensa del imaginario y luego se habría prolongado al plano de la acción y de los cuerpos. Posteriormente se reglamentaría socialmente.

153. Graciela Iturbide, 1992. "Cementerio". Chilac, Puebla. De la serie "Muerte". Fotografía sobre papel. México

473 Íbid.
474 Íbid.
475 Íbid. Págs. 120-121
476 Íbid. Pág. 116

La celebración de los rituales funerarios, como hemos revisado en varias ocasiones, presentan unos motivos que no son tan claros y confunden por su carácter contradictorio, ya que se honra al muerto con numerosas manifestaciones, ofrendas, etc. y también se le evita restringiendo su espacio con una puesta en escena ritual que señala y delimita el territorio donde el fallecido permanece.

> Se suele atribuir la escenografía tradicional que señala la irrupción de la muerte al deseo de rendir homenaje al difunto adecuando el lugar a la situación de duelo: las colgaduras, paños fúnebres, cirios, etc. Forman parte de un ceremonial que denota respeto y recogimiento. Pero es también un medio de circunscribir la muerte, de entramparla en un lugar limitado, al margen de la vida. Unirse al muerto en el silencio, detener los relojes, implica manifestarle una consideración que protegerá a los vivos de su agresividad potencial. Esta no es sino nuestra culpabilidad a su respecto por haberlo sobrevivido o quizá por haber deseado alguna vez su muerte.[477]

Costumbres como cubrir los espejos, doblar las campanas y el banquete funerario son para el autor maneras de marginar la muerte de la vida, la primera podía hacer que el alma al verse ref ejada se demorase en su partida al más allá quedándose en el mundo de los vivos más tiempo del necesario, las campanas avisan del grave hecho "así como hace llamamiento a todo lo viviente contra la intrusión de la muerte", el banquete es tanto catarsis gracias a la bebida, como la proclamación comunitaria del triunfo de la vida sobre la muerte con la comida, es el "desquite de la vida ante la muerte."[478]

De esta manera hemos revisado en este apartado el origen, sentido y función del rito funerario. Hemos visto cómo sus funciones vigentes tienen su origen en necesidades primigenias. También comentamos cómo el duelo ha perdido espacio en nuestra sociedad urbana quedando los dolientes marginados socialmente y sometidos a la urgencia de volver a lo cotidiano.

Avanzaremos ahora revisando cómo es el duelo en la cultura mesoamericana. Un duelo que a través de unos ritos funerarios bien constituidos en una simbología estética consigue que los sobrevivientes comiencen un proceso de curación de su tristeza y de angustia ante la muerte mediante el establecimiento de una nueva relación con el muerto.

477 Íbid.
478 Íbid. Págs. 117-118

5.-El Duelo Estético. Creencias y Rituales funerarios mesoamericanos.

Después de haber explorado en la primera parte de este capítulo las creencias y conductas apaciguadoras que nos otorgan la religión, el mito y el rito, hemos demostrado también cómo se relacionan en su origen y función con el arte. Incluso hemos analizado como el rito y el arte comparten una estructura similar que permite la catarsis.

Las creencias y los mitos son construcciones que buscan armonizar y revestir de sentido las experiencias humanas, que debido al sufrimiento del duelo en este caso, escapan de nuestro control y comprensión. Se trata de construcciones que ordenan y ponen en el terreno de lo colectivo la experiencia individual fomentando la unión del grupo en este proceso de escisión afectiva íntima. Así, exploramos los ritos funerarios como las conductas culturales y regladas del hombre ante sus creencias sobre la muerte. Estos ritos dan un quehacer que viene a ordenar el caos emocional y conectan al sobreviviente con la cotidianidad, con el resto de la sociedad y con el Universo.

154. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". De la serie realizada en México. Fotografía color 23,5 X 18,4 cms. Colección Hans Breder.

En el primer capítulo revisamos parte de las numerosas explicaciones y creencias sobre la muerte por ello en este apartado veremos como la cultura mesoamericana nos propone una manera más de entenderla y ritualizarla. El visualizar estas prácticas rituales contrasta y nos evidencia una concepción distinta tanto de la vida y de la muerte como del alma y del cuerpo, que se hará visible en una estética celebración funeraria que busca la exhuberancia de los sentidos, como manera de vivir y aceptar estos estados que considera duales. Nos interesan los ritos funerarios en su dimensión conceptual simbólica, que genera unas conductas rituales de tal valor estético que son capaces de inf uir en el arte contemporáneo, como comprobaremos en el tercer capítulo en ejemplos de la obra de Ana Mendieta, inf uencia que tendrá su expresión más cruda en la obra de la mexicana Teresa Margolles.

Al final de este apartado intentaremos comprender cómo es que la sociedad mexicana puede convivir con una estética burlona de la muerte en la fiesta del Día de Muertos y a la vez sufrir por sus muertos y en suma cual es su postura actual en cuanto a la muerte.

Comenzaremos revisando en el pensamiento religioso mesoamericano, la comprensión de la muerte que como veremos está estrechamente vinculada con la de la vida, al modo de un sólo fenómeno dual. Antes de ello, hemos de aclarar de qué hablamos cuando hablamos del imaginario religioso mesoamericano. En primer lugar se ha de destacar que nos referimos a un hecho contemporáneo, que como comenta Alma Barbosa, se

ha conservado en la tradición oral y ritual indígena a pesar del "impacto del sincretismo religioso y del embate histórico de la cultura occidental." [479]

También la investigadora Laurette Séjourné se admira de la "prolongación milagrosamente viva del pasado precolombino en la realidad presente"[480], ya que para ella es en la revisión de ese gran pasado de millones de años que se puede revelar el proceso del hombre como si se tratase de un único individuo. La autora considera que lo que nos enseñan los antiguos vestigios materiales e inmateriales pueden considerarse como "recuerdos de una infancia lejana y común"[481] donde se tiene "la ilusión de poder descubrir la semilla de todo lo humano."[482]

La persistencia del pensamiento mágico en la actualidad podría deberse quizás al hecho de que aún hoy en día la profundidad psíquica está lejos de haber sido dilucidada pudiendo por ello todavía tener sentido. La misma autora se refiere a la "concepción mágica del mundo" término que indica como era el pensamiento más primitivo del humano, bajo esta manera de vivir el hombre se siente en correspondencia y dependencia absoluta con la naturaleza.

> En esta etapa es esencialmente poeta: percibe las cosas directamente, con imaginación espontánea y vigorosa sin recurrir a los subterfugios del pensamiento.[483]

Este pensamiento mágico, según Séjourné, se vería afectado en sus cimientos con la migración del hombre a los centros urbanos que desconoce, le torna inseguro y rebelde en su antigua y angustiosa responsabilidad hacia la naturaleza.

La magia[484] precederá a la religión, que en Mesoamérica se iniciará al comienzo de nuestra era, con la creencia del primer Dios, el fuego, que acarreará consigo la primera construcción religiosa, el edificio circular de Cuicuilco.

479 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México Morelos, 2010.
480 Séjourné,L. "Supervivencias de un mundo mágico". Fondo de Cultura Económica, 1953, México,Págs.7-12
481 Íbid.
482 Íbid.
483 Íbid.
484 La magia domina el primer horizonte cultural de Mesoamérica, situado aproximadamente entre los 3.000 años A.d C.Íbid.

> Con la definición de la idea de Dios, el horizonte arcaico llega a su fin: los vastos y complejos sistemas religiosos -vastos y complejos como los organismos sociales que los determinan- no tardarán en tomar forma.[485]

Es importante evidenciar que cuando se habla de mundo mesoamericano se generaliza y fuerza en una lógica geográfica las ideas y cosmovisiones de varios pueblos que coexistían en el Antiguo México.

En el trabajo de Alma Barbosa se recogen testimonios actuales de comunidades indígenas del centro de México, sobretodo del estado de Morelos. Aún cuando la autora categoriza las ideas y cosmovisión mesoamericana sobre la muerte también señala las diferencias entre los ritos de unos y otros grupos.

En este apartado se darán ideas generales sobre la comprensión de la vida y de la muerte que tienen en el México actual indígena y que tienen sus antecedentes en un México Prehispánico. Vamos a revisar dos manifestaciones rituales de este imaginario, los rituales funerarios y los de recordatorio como el Día de los Muertos donde diversos autores la plantean como fruto del mestizaje de la cultura indígena de la preconquista con la europea a través de la inf uencia de los conquistadores y misioneros. Por lo que su revisión en esta tesis tiene un interés adicional al permitirnos re-observar nuestras propias creencias como parte del territorio sudamericano[486], europeo y español, al ver sus deformaciones, amplificaciones y herencias en las expresiones estéticas de esta cultura viva.

El revisar otras culturas tiene su interés probablemente en la curiosidad que provoca la investigación de otro modo de vivir y hacer. Ya sea por esta curiosidad o por el anhelo de conocernos más, se hace urgente saber cuáles son los motivos intrínsecos que originan nuestro quehacer y que pueden tener una raíz común. Respecto a la muerte, así como a las pasiones y hechos de la vida, nos interesa saber cómo los vive el otro. ¿Sienten lo mismo? ¿Cómo se resuelven y asumen los embistes del destino en otros lugares? ¿Lo hacemos mejor? Puede ser también que exista una esperanza oculta de encontrar en otro sitio aquello que nos falta o que nos otorgue un consuelo que no hemos encontrado en nuestro entorno cultural. Según Marc Augé encerrarnos en nuestra cultura con sus rutinas y automatismos nos puede provocar ceguera.[487]

485 Íbid.

486 Como es el caso de la autora de esta tesis.

487 Augé, M. “Las formas del olvido”. Ed. Gedisa. Barcelona,1998.Pág.15.

En los límites del morbo nos acercamos a observar la muerte en otros lugares como si fuera ajena, como si en otros lugares pudiera ser distinta, como si pudieran acostumbrarse a ella sin sentir dolor. Así sucede a diario cuando vemos distintas masacres por televisión, podemos ver y transmitir esas imágenes porque no son "nuestras" es el otro, el lejano, aquel que está acostumbrado a esa forma de vivir o a la guerra.[488]

En este sentido revisaremos más adelante parte de la obra de artistas como Margolles, Serrano o Witkin que trabajan crudamente con la muerte del otro, la muerte del cuerpo del otro, como lo ajeno, un despojo físico que pasa a interpelar netamente el objeto que seremos también nosotros mismos un día.

En el mundo indígena contemporáneo persiste una cultura funeraria compleja y heterogénea. Resulta interesante recorrer en este capítulo algunas ideas e imágenes sobre la vida, la muerte y el universo que estas culturas "conceptualizaron, significaron, sistematizaron y representaron a través de sus mitos, ritos, símbolos y alegorías.[489]

Para Barbosa es gracias a la tradición oral y los ritos que se logra preservar hasta el día de hoy los fundamentos básicos del imaginario religioso mesoamericano, que para la autora serían: la dualidad vida/muerte, la dualidad cuerpo/ánima y el intercambio simbólico con los difuntos. Este intercambio se lleva a cabo mediante el tratamiento simbólico del cuerpo postmortem y el cuerpo simbólico del ánima del difunto, mediante la disposición del ajuar funerario (alimentos y bienes), las ofrendas periódicas, las ceremonias conmemorativas (velación del cuerpo post-mortem, sepultura, "levantamiento de la cruz", cabo de año, ofrenda anual, ofrenda nueva) y el banquete funerario.[490]

La autora sostiene que tanto la praxis funeraria mesoamericana como la cosmovisión que la sustenta son incompatibles con la mentalidad occidental, por ser un imaginario social sobre la muerte, la vida y el mundo sobrenatural distinto al católico.[491] Y señala que habría una confrontación entre ambos imaginarios (mesoamericano y católico) porque

488 Masacres, accidentes, naufragios de inmigrantes y otras tragedias se muestran comúnmente por televisión exponiendo los cuerpos y rostros de los fallecidos en nuestra sociedad de la información. Parecieran poder mostrarse porque ocurre al "otro", (al inmigrante, al extranjero, al tercermundista) que no son los "nuestros", otros para quienes la muerte ha dejado de ser una amenaza cruel para ser una realidad "normalizada y aceptada", según nuestra errada percepción.

489 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010.Pág.12

490 Íbid.

491 Íbid.Pág.19

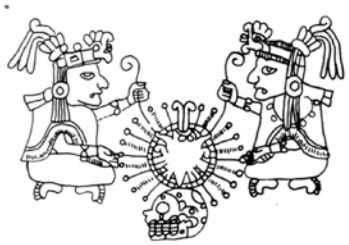
representan subjetividades sociales distintas y porque cada uno detenta principios de sentido y validez que no admiten refutación al ser los imaginarios sociales incuestionables:

> Podemos cuestionar hechos materiales, pero nunca las significaciones imaginarias de la sociedad. La institución de la sociedad siempre se fundó y fue sancionada en y a través de la religión, en el sentido amplio de la palabra, y ningún creyente pone en duda los dogmas de su religión.[492]

155. Cementerio Ocotepec, Morelos, México. 1992.

492 Íbid.Pág.20

156. Cabeza que representa la vida y la muerte realizada en arcilla. Cultura zapoteca, 700-1200 D.C. Soyaltepec, Oaxaca, México.



157. Ometeotl, dios dual que manifiesta su contraparte masculino-femenino en Ometecuhtli (Señor de la dualidad) y la pareja creadora, en Omecihuatl (Señora de la dualidad). En la imagen aparecen con los símbolos de la vida y la muerte, un corazón cósmico que florece en un árbol y el cráneo signo de lo efímero. Fuente: A. Fernández."Dioses prehispánicos de México".

5.1.- La dualidad vida y muerte en el imaginario mesoamericano.

Quizás es aquí donde encontraremos mayores diferencias con nuestra concepción católica/occidental, ya que para el mesoamericano "la muerte no tiene la función de redimir los pecados, sino de garantizar la continuidad de la vida."[493]

En algunos relatos y leyendas se observa que el inframundo o reino de la muerte es también lugar de vida, de la génesis del hombre. Nos relata Barbosa que en la *Leyenda de los cinco soles*, el Dios Quetzalcoátl baja para obtener los huesos "preciosos" que darán la vida al nuevo género humano. Cuando los obtiene los muele en un recipiente y los cubre de sangre de su miembro viril. La autora concluye que "aquí, la sangre derramada connota el sacrificio que se conjuga con la sexualidad para fertilizar la vida"[494].

Así mismo, en el libro de la creación del mundo de los mayas, el *Popol Vuh*[495] es también el inframundo o Xibalbá el escenario de la génesis de la vida. De manera mitológica se consolida la idea dual de vida y muerte considerando el inframundo como "el vientre de la gran madre tierra, desde donde se genera la vida, ya que ahí están las riquezas subterráneas: semillas, piedras preciosas que simbolizan agua".[496]

Aunque nos parezca extraño, la idea antagónica de vida y muerte no es propia del pensamiento primitivo y según el historiador Paul Westheim sólo puede darse en civilizaciones que han desarrollado su pensamiento abstracto. Contrariamente a nuestra concepción actual, lo que es innato en el espíritu del hombre desde sus inicios es la unidad

493 Íbid. Pág.23
494 Íbid.
495 Popol Vuh uno de los textos más importantes de la literatura indígena del Nuevo Mundo. Escrito en el altiplano occidental de Guatemala hacia 1550, el Popol Vuh reúne un conjunto de mitos y relatos históricos, de gran importancia para el estudio de los pueblos indígenas de Guatemala. El Popol Vuh presenta una versión mitológica de la creación del mundo, seguida por un relato de las aventuras de los dioses gemelos, Hunahpú y Xbalanqué, en tiempos primordiales, anteriores a la creación del ser humano. Los triunfos de los héroes en contra de las fuerzas primordiales y los dioses de la muerte dan lugar a la creación del hombre a partir del maíz. La segunda parte del texto se concentra en los orígenes de los linajes gobernantes del reino quiché, su migración hacia el altiplano de Guatemala, su conquista del territorio, el establecimiento de su ciudad principal y la historia de sus reyes hasta la conquista española. Fuente: Museo Popol Vuh. Universidad Francisco Marroquin de Guatemala.
496 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.23

del mundo visible e invisible, mundos que para nosotros son totalmente opuestos, el autor señala que en la mentalidad primitiva se percibe "el nexo causal inmediato entre el fenómeno dado y la fuerza oculta extraespacial"[497]. El hombre al no concebir los conceptos de tiempo y espacio explicaría todo aquello que le aqueja mediante lo que puede percibir, aquí volvemos a la idea del pensamiento mágico como deudor absoluto de la naturaleza, que es aquello que el hombre percibe y conoce. Es la naturaleza la que enseña todo al hombre y la observación de sus ciclos le introducirá en la comprensión del concepto de la transformación, fenómeno eterno en la naturaleza.[498]

Así, bajo estas premisas, para el hombre primitivo la subsistencia después de la muerte era comprendida como algo natural. Para los pueblos prehispánicos la inmortalidad o "indestructibilidad de la fuerza vital"[499] era una concepción fundamental y una ley natural que ni siquiera los dioses pueden violar, este axioma permite al hombre de México vencer la muerte o por lo menos quitarle su "aguijón"[500].

Como nos aclara Cassirer,

> (...) así, mientras en que en el peldaño del pensar, en el peldaño de la metafísica, el entendimiento debe hacer un verdadero esfuerzo por aducir "pruebas" de la subsistencia del alma después de la muerte, en el curso natural de la historia del espíritu humano prevalece la relación inversa. No es la inmortalidad lo que necesita "demostrarse" sino la mortalidad.[501]

El dualismo consiste en la comprensión de que en el fenómeno de la vida también existe el germen de la muerte. Para el hombre prehispánico la muerte, entendida según los ciclos de la naturaleza, contenía el principio de la vida y tenía sentido en la lógica de la transformación e impulsión del Cosmos, por esto era motivo de alegría tanto para las víctimas como para los dioses.[502] El origen de esta creencia se basa, según Westheim, en la observación de la naturaleza, en la reaparición de los astros posterior a su descenso en el horizonte al reino de los muertos, y en el ciclo del maíz, su alimento fundamental,

158. Tezcatlipoca, Dios del cielo y de la tierra. Cráneo humano con incrustaciones de mosaico, turquesa obsidiana y pirita. Cultura azteca (1325-1521). British Museum, Londres.

497 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág. 29
498.Íbid.
499 Íbid.
500 Íbid. Pág. 48
501 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág 59.
502 Villarreal, Acosta,R. Tesis doctoral: "La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario". Universidad Complutense de Madrid, 2012. Pág. 249.

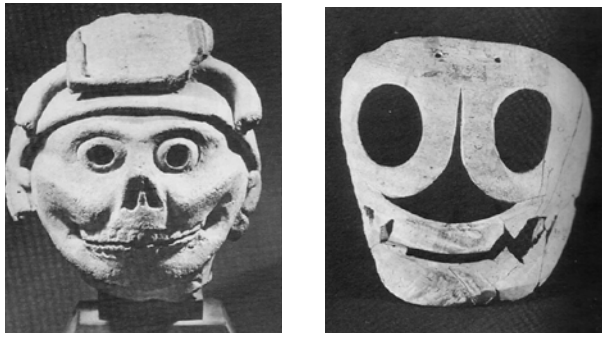
159. Coatlicue, diosa de la vida y la muerte. Datada entre 1325-1521, cultura azteca. Coxcatlan, Puebla, México.

que al ser lanzado a la tierra renace como una nueva planta.[503] Para estas comunidades la hora del parto se llamaba "Hora de la muerte" ya que el nacimiento se interpretaba como una destrucción de la que surgía una nueva vida.[504]Su comprensión de la vida y la muerte parece totalmente inversa a la nuestra, ya que para el hombre prehispánico los hombres al vivir estarían como inmersos en un sueño y sería la muerte el momento de despertar de él.

Según el misionero franciscano de la Nueva España, Bernardino Sahagún:

> No morían sino que despertaban de un sueño en que habían vivido-; por lo cual decían los antiguos que cuando morían los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir, casi despertando de un sueño, y se volvían en espíritus o dioses.[505].

Si bien se podría hacer un paralelo con el cristianismo y la resurrección, Westheim aclara que la diferencia fundamental radica en que ésta es posible gracias a la muerte y resurrección de Cristo, la posibilidad de lograrlo está condicionada a la calidad de existencia que lleve el hombre en vida, una vida grata a Dios. Para el cristiano la promesa del cielo es más parecida a un premio y se incentiva a llevar esta conducta por medio del miedo al infierno. En el mundo prehispánico no existe este requisito, ni tampoco la idea del Juicio Final que seleccionaría a quienes irían al cielo o al infierno.[506]



160. Calavera de cerámica, Cultura totenaca / Máscara de concha procedente de Buenavista de cuéllar, Guerrero, cultura local. Museo Nacional de Antropología de México.

503 Westheim, P. "La Calavera". Ed.Era, México, 1971 Pág-48
504 Íbid.Pág 35
505 Íbid. Pág.47
506 Íbid.

5.2.-La dualidad cuerpo/ánima e intercambio simbólico con los difuntos.

En este apartado encontraremos algunas similitudes con la concepción católica en cuanto a que se plantea la sobrevivencia del ánima más allá de la muerte física. Como hemos visto al final del primer capítulo son varias las culturas que comparten esta idea de vida extraterrena ya sea en el cielo, el infierno u otros lugares extraterrenales.

Al respecto Geertz nos dice que "el verdadero yo" es el espíritu que mora dentro del hombre; el cuerpo sería sólo la manifestación de ese espíritu, que vive en la imaginación como algo independiente del espacio y del tiempo, y por lo tanto es capaz de asumir otras formas y aspectos y que, incluso puede pasar a otro ser. En esta creencia estriba todo culto a los antepasados y gran parte del culto a los muertos. El autor hace un contraste con la idea egipcia del Ka, donde la esencia vital estaba ligada al cuerpo y perecía con él, por eso su gran esfuerzo en preservar intactos los cuerpos mediante momificación y la protección mediante la construcción de pirámides, la elaboración de obstáculos y laberintos para dificultar al máximo el acceso a las cámaras mortuorias.[507]

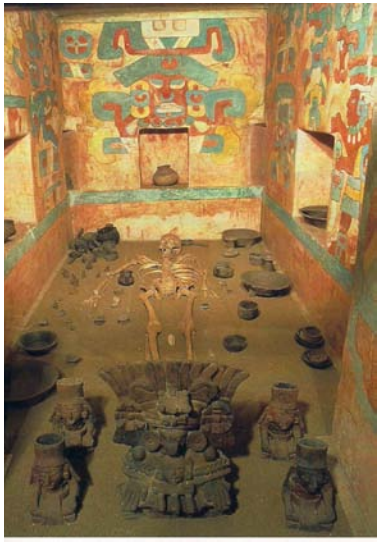
Así mismo, para el mesoamericano los difuntos tienen una existencia sobrenatural, pero a diferencia de otras culturas, los consideran actuantes y capaces de influir en variados aspectos de la vida, de la naturaleza, del destino, del tiempo,de la cosecha, etc. Los difuntos prosiguen un viaje después de su muerte e interactúan con sus amigos y familiares por lo que el proceder ritual se fundamenta en un intercambio de los vivos con los muertos que escenifica "la relación de interdependencia y retroalimentación entre la vida y la muerte"[508].

Según la antropóloga Barbosa, los vivientes ayudan ritualmente a los difuntos en esta nueva etapa proporcionando un tratamiento simbólico del cuerpo post mórtem, constituyendo un albergue simbólico al ánima del difunto mediante una piedra semipreciosa o una urna-efigie, también mediante el ajuar funerario, consistente en alimentos y bienes que ayudarán al ánima a afrontar las vicisitudes de su viaje sobrenatural. Posteriormente mediante las ofrendas periódicas y las ceremonias conmemorativas del deceso; a manera de intercambio los difuntos corresponden con su tutela y colaboración simbólica en la producción agraria y en el bienestar comunitario.[509]

161. Busto de hombre con calavera. cultura huasteca. Cerámica. Colección Fernando Gamboa. México.

162. Tzomplantli ("lugar de los cráneos"). Detalle. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

507 Geertz, C. "La interpretación de las culturas." Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Págs.44-45
508 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.12
509 Íbid.



163. Reproducción de la Tumba 104 de Monte Albán, Oaxaca. Museo Nacional de Antropología de México D.F.

Como hemos comentado respecto al origen de los rituales funerarios, varios autores concuerdan en que esta relación de intercambio se fundamenta en una ambivalencia de sentimientos de los sobrevivientes, por un lado respeto, y por otro, temor. Los difuntos están en movimiento y en acción no sólo en el mundo sobrenatural, sino también en el mundo terrenal pudiendo causar tanto el bien como generar desastres, por ello se conservan las tradiciones, las ofrendas y las ceremonias para evitar mayores tragedias y ayudar a que el fallecido siga su camino, ya que de quedar "perdido" en la tierra sólo sería causante de desgracias. Barbosa nos aclara:

> Si bien se reconocen sus cualidades divinas y su colaboración en el orden cósmico y en la fertilidad agrícola, también se concibe que sus atributos negativos ocasionaba desórdenes naturales como tormentas rayos y granizo, entre otros. Más aún en determinadas fechas y signos del calendario Tonalpohualli auguraban el contacto de vivientes y difuntos con un sentido adverso, como ocurría en el signo Ce Quiáhuitl y los cuatro días Ce Mazatl, Ce Ozomatli, Ce Calli, y Ce Cuauhtli, cuando las mocihuaquetzque -mujeres divinizadas por morir en su primer parto- descendían al mundo terrenal causando diversos males. El vínculo entre vivientes y difuntos era una constante, estaban involucrados en la dinámica del cosmos, en el curso de las fuerzas telúricas que imantaban la producción agraria, tenían contacto en los sueños y en los ritos. Su relación estaba marcada por la reciprocidad y el intercambio simbólico, la fuerza del linaje y la conciencia histórica no estaba exenta de conf icto, como en el caso de los difuntos que atacaban con enfermedades a los vivientes. "Vivos y muertos laboraban en distintos lados de los mismos campos, visibles unos, invisibles otros.[510]

Praxis ritual: ritos para el cuerpo y para el ánima.

El mejor ejemplo de cómo se materializa esta creencia en la dualidad cuerpo y ánima está observando a las comunidades mesoamericanas quienes realizan dos entierros distintos: primero el del cuerpo y nueve días después el del ánima o sombra.

Según Barbosa este procedimiento evoca el antiguo imaginario funerario nahua, que alberga la idea de que el ánima permanece por un tiempo en la tierra luego del deceso. Por esta razón los deudos deben "auxiliarla ritualmente" por nueve días para que pueda emprender su viaje, dice la autora que,

510 Íbid.Págs. 44-45

> (…) esta lógica ritual presupone que, al fallecer el individuo, su sombra requiere de un cuerpo sustituto y simbólico donde albergarse durante su estancia en el hogar de sus deudos.[511].

Por lo que en la época prehispánica se utilizaban efigies y urnas como veremos más adelante. Esta creencia constituiría una postura de consuelo ante la angustia de la desaparición del cuerpo físico, ya que el binomio indisoluble de cuerpo y ánima en la existencia humana trascendería a una vida sobrenatural, por parte del ánima, lo que para el mesoamericano indicaría que la totalidad de la persona no se extingue con la muerte. Esta existencia anímica es compleja y para los mesoamericanos existirían tres entidades anímicas de naturaleza aérea: *teyolía, ihíyotl y tonalli*. Estas se albergarían en diferentes partes del cuerpo respectivamente, en la cabeza, el corazón y el hígado, por considerarse los centros anímicos que rigen el pensamiento, la energía vital, la sensibilidad y las pasiones incontrolables. Cada una de ellas tendría características y comportamientos diferentes cuando es emanado por el cuerpo del fallecido. Esta emanación ocurre en un tiempo determinado, ochenta días para los que se dirigen al cielo del Sol, o de cuatro años, para la que se dirige al Mictlán (lugar de los muertos).

La autora los describe de esta manera, el *tonalli* semeja un aliento gaseoso idéntico a la figura del hombre que lo posee y manifiesta la capacidad de abandonar y retornar al cuerpo humano de manera espontánea o siendo llamado por procedimientos terapéuticos. El *teyolía* sólo abandona el cuerpo cuando el individuo muere para viajar al mundo de los muertos. El *ihíyotl* es un gas luminoso y denso que tiene la capacidad de agredir a otros miembros de la colectividad al ser emanadado por individuos afectados por la ira, las alteraciones emocionales y la extenuación física. Siguiendo la lógica de este imaginario la muerte no es un estado de inercia sino de transformación y movimiento[512], en el cual las ánimas asumen una actitud activa, desafiante y viajera. La idea de la muerte como un viaje sobrenatural lleno de obstáculos también está presente en ésta como en otras culturas[513], y esto justifica la ayuda ritual que realizan los deudos para ayudarles en este viaje hostil y desconocido. Ayuda que se materializa en el tratamiento simbólico del cuerpo post mórtem, el ajuar funerario, las ceremonias y ofrendas periódicas ante la efigie, la urna funeraria y el sepulcro del difunto.[514]

164. Graciela Iturbide, 1977. "Angelito". de la serie "Muerte". Detalle. Fotografía sobre papel. Tuxtepec, México.

511 Íbid.Pág.13

512 Cuenta la autora que en el caso de los nobles y guerreros, después de cuatro años, sus ánimas se transformaban en diversos tipos de aves de bellas plumas y colores que andaban tras el néctar de todas las flores tanto en el cielo como en el mundo. Íbid. Pág. 29

513 Íbid. Pág.30

514 Íbid.

165. Decoración y ofrenda para el Día de los Muertos. Oaxaca. Fotografía de Mariana Yampolsky.

La praxis ritual del tratamiento simbólico del cuerpo.

El tratamiento simbólico del cuerpo post mórtem consta de varios comportamientos de los vivos hacia el fallecido, como el hablarle como si siguiera vivo a partir del momento del deceso -esto según la creencia de que el alma tarda cuatro días en ir al Mictlán-, y también en las conmemoraciones de su muerte. También era costumbre en el período prehispánico vestir al muerto con sus ropas para conservar en el más allá su posición social, su linaje, su identidad, así como su temperamento y su personalidad. El sepultar a los fallecidos con instrumentos de su oficio o vestimentas de los dioses que regentaban una profesión u oficio particular, era una manera de simbolizar su quehacer y posición anterior en el mundo terrenal, así por ejemplo, al soldado se le vestía con el traje de Huitzilopochtli,[515] el dios de la guerra.[516]

Otros tratamientos simbólicos son parecidos a los de limpieza ritual que hemos visto en los rituales funerarios y consisten en cubrir el cuerpo con papel y purificarlo con agua. De la misma manera como se da la bienvenida ritual y purificadora a los recién nacidos, se les da a los muertos, para su nueva existencia sobrenatural. También acompañar el cuerpo con su ajuar funerario: vestimentas, insignias y bienes, tales como, alimento, agua, papel, joyas, plumas, etc., lo que tendría sentido dentro de la metáfora del viaje sobrenatural que no está exento de peligros. También se incluían textos preventivos que describían las características del territorio sobrenatural y cómo superar sus obstáculos.

El intercambio simbólico con el difunto a través de las ofrendas funerarias.

Como antes comentamos las ofrendas del ajuar funerario cumplían con dos finalidades dentro de la lógica del intercambio simbólico: rendir tributo a las deidades del inframundo y abastecer a los difuntos durante su viaje para así evitar catástrofes y lograr una protección

515 Huitzilopochtli o "Colibrí Zurdo" es el Dios de la guerra, advocación solar y patrono de los mexicas. Bajo su tutela, este pueblo se convirtió en el más poderoso del ámbito mesoamericano durante el periodo Postclásico. Era hijo de Coatlicue, hermano de Coyolxauhqui, la Luna, y de las estrellas, los Centzonhuitznahua, todos ellos dioses de inspiración mexica. Su sitio tan relevante en el Templo Mayor, da cuenta de la importancia que Huitzilopochtli representaba para los mexicas: la guerra y el tributo como parte del sustento económico. Fuente: Museo del Templo Mayor. Instituto de Arqueología e Historia de México.

516 Barbosa, A. “La muerte en el México profundo” Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.32

por parte de ellos.[517] De esta manera, la ofrenda no es sólo producto de la veneración y homenaje a los difuntos es también la demostración de una cierta dependencia de los vivos con los muertos ya que estos podrían tener represalias que afectaran la salud, la economía, el ciclo agrario o la religión de los dolientes y su grupo.[518]

Como hemos visto la presentación de una ofrenda tiene gran relevancia para quienes la realizan y habrían dos maneras o formas de hacerla, una sería en el altar doméstico y otra en la tumba.[519]

Según la autora Elsa Malvido estas prácticas se contrapondrían con los derechos y obligaciones contenidos en los dogmas de fe del cristianismo que prohibe los homenajes, ritos y cultos a los muertos, ya que según la religión cristiana, sólo Dios puede ser venerado.[520]

En el mundo prehispánico es mediante el fuego (en la quema del cadáver) y las ofrendas, que se procede en este ritual funerario, rito que en total duraba cuatro años. Los historiadores de la época relatan: "Y a los ochenta días lo quemaban y lo mismo hacían al cabo del año, de los dos, tres y cuatro años"[521]. Después de la cremación se elaboraba una urna funeraria de piedra, madera o cerámica, con la efigie del difunto que almacenaba los restos ya convertidos en cenizas y los huesos junto con los cabellos, cortados al nacer y al morir, además de una pequeña piedra ornamental, que funcionaba como representación del corazón o como recipiente simbólico del ánima. Los cortes de cabello se consideraban como continentes del tonalli por lo que al estar dentro de la urna garantizaba la presencia del ánima. La urna deviene nuevo cuerpo simbólico del difunto cuyos elementos connotan su identidad, biografía y ánima y termina recibiendo las reverencias y ofrendas periódicas por parte de los deudos.[522]

Entre los antiguos nahuas destaca la ornamentación pictórica de las urnas y el retrato escultórico del difunto que connota su identidad y estatus sobrenatural. El cronista y defensor indígena de la época colonial Bartolomé de las Casas, describe que sobre

166. Ofrendas para el Día de los Muertos. Estado de México. Fotografía Mariana Yampolsky.

517 Íbid. Pág.36
518 Malvido, E. "La festividad de todos santos y fieles difuntos, y su altar de muertos en México, patrimonio "intangible" de la humanidad". Patrimonio cultural y turismo 16 – Cuadernos 29. Pág. 44
519 Íbid.
520 Íbid.
521 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.37
522 Íbid.

167. Urna funeraria con forma de murciélago, Dios de la noche, 200-900. Cultura zapoteca. Arcilla. Valle central de Oaxaca, México.

estas cajas-urnas se hacía una figura de palo como imagen del señor que había fallecido ante la cual se hacían las reverencias y honores, esta ceremonia recibía el nombre de quitonaltia.[523]

Nos detenemos en este antecedente ya que nos atañe por su parte conceptual y estética, dice Barbosa que,

> (...) la efigie del difunto es una metáfora visual que afirma la identidad entre el sujeto real y su representación, esto quiere decir que desde el imaginario, la figuración del cuerpo humano opera como sustituto simbólico del individuo y de sus energías vitales, no sólo dentro de los rituales funerarios, sino también dentro de los de curación y de tipo mágico. Así en ausencia del cuerpo del difunto, como en el caso de los muertos en guerra o en el agua, la efigie era la receptora de los honores. [524]

De esta manera, la urna también evidenciaría la identidad del fallecido a través de la efigie, su ciclo de vida a través de los cabellos, los huesos, los dientes y las cenizas que contiene, su corazón se simbolizaría a través de la piedra. La urna también resguardaría sus entidades anímicas, esto es, el *tonalli* (en los cabellos) y el *teyolía* (en la piedra). Por estas razones la urna era objeto de ofrendas periódicas a partir del fallecimiento y por los cuatro días posteriores a la cremación, ya que como comentamos antes, en el imaginario mesoamericano el alma se retenía en la tierra con los vivos un tiempo antes de partir a su viaje al Mictlán.[525]

Siguiendo la lógica de la jerarquizada sociedad del Antiguo México las ofrendas funerarias también denotaban el eslabón social, según Westheim esta costumbre tenía su fundamento en un sentido de propiedad que se prolongaría en el más allá y al sepultar los objetos de valor se evitaría el enfado y el regreso del muerto a reclamar lo suyo.[526] La muerte sobretodo para los soberanos, se entendía más bien como un cambio de domicilio que conllevaba el sacrificio de varias personas de su servidumbre para que les siguiesen sirviendo en el más allá.[527]

523 Íbid. Pág.38
524 Íbid.
525 Íbid. Pág. 40
526 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág.49
527 Íbid. Pág.52

En su estudio sobre el Día de los Muertos, Stanley Brandes, nos aclara que la singularidad de la ofrenda es ser un regalo para los muertos que se transforma en un objeto sagrado mediante su presentación en un contexto ritual.[528] Nos explica que aunque una naranja en la mesa de la cocina esta colocada ahí para ser pelada y comida, la misma naranja en un altar de la casa o en un tiestito de cerámica sobre una tumba se convierte en un objeto sagrado, por lo que sacarla antes del Día de los Muertos es un sacrilegio, sólo después de ese día se convierte nuevamente en un alimento para consumo humano.[529]

168. Levantamiento de la cruz de Julio Martínez. Imágenes de la preparación de la ofrenda por el grupo familiar. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

Rito de tender la cruz como albergue simbólico de la sombra.

La sombra es la expresión metafórica que usan los actores rituales para referirse al ánima, en continuidad con la lógica de la dualidad cuerpo/alma, ambos son objeto de velación, realizándose de esta manera dos rituales de entierro: el del cuerpo y nueve días después, el de la sombra. López Austin identifica la sombra con el *tonalli*, una de las tres entidades anímicas que posee el individuo dentro de la cosmovisión mesoamericana. Según testimonios actuales recogidos por la autora Alma Barbosa, la sombra se identifica como un "aire", un "vientecito", "un espíritu que es como viento que no se ve, pero sí, se siente". Los mayas de Yucatán afirman: "Los espíritus todo el tiempo están con nosotros, porque los espíritus son puro aire".[530]

Como vimos anteriormente desde la época prehispánica existe la creencia que la entidad anímica del difunto permanecía un periodo de tiempo en el ámbito terrenal antes de emprender su viaje al lugar que le correspondía en el mundo sobrenatural. Se asumiría que permanece en su hogar nueve días dentro de un estado de vulnerabilidad que justifica el auxilio ritual de los amigos y familiares, quienes lo arropan y velan mediante cantos y rezos colectivos. Al finalizar este novenario se traslada y entierra la sombra en el sepulcro del difunto.

Esta lógica ritual presupone que la sombra debe tener un cuerpo simbólico donde albergarse en estos nueve días. Por esta razón, al fallecer el individuo, los familiares "tienden la cruz", la trazan con arena, cal, f ores o ceniza sobre el piso o la tierra que es donde se albergará la sombra. La forma de cruz más que con el símbolo católico tiene

528 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.19
529 Íbid.
530 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.89

169. Preparación de la comida para la ofrenda. Cuernavaca. Fotografía de Georgina Flores.

relación con los miembros del cuerpo humano; en el centro de la cruz se coloca una veladora para significar el corazón. En este proceso se entonan cantos y rezos para la redención de los pecados cometidos con el pensamiento (cabeza), las acciones (brazos y pies) y las emociones (corazón). El cuerpo post mórtem se coloca por sobre la cruz, en este reposo la sombra se trasladaría y se refugiaría en la cruz. Según testimonios de la autora la creencia es que el alma se quedaría en la casa durante este velatorio.

Este rito también significa la entrega del cuerpo a la tierra connotando la retroalimentación vida y muerte. Se devolvería el cuerpo de donde salió, la tierra los recibe. Un testimonio sobre la significación del contacto del cadáver con la tierra nos lo explica,

> En Guerrero, una persona va adquiriendo una deuda con la tierra, la tierra nos da de comer y eso crea una deuda que solamente se paga cuando uno muere y la tierra nos come y son cinco años, para que la tierra vaya comiendo y se vaya cubriendo la deuda. Después del quinto año, uno ya no es una persona completa, porque ya pagó la deuda.[531]

En su libro la antropóloga Alma Barbosa recoge testimonios de comunidades indígenas actuales y transcribe el sentido de la praxis ritual que relaciona al muerto con la tierra,

> Se dice que cuando alguien muere debe ser acostado, colocado en el suelo. Porque se cree que cuando toca el piso, la tierra, cuando mueren ellos, ya pertenecen a la tierra. Fallecen en la cama y ya, se les coloca en la tierra.[532]
>
> Cuando el difunto acabe de morir es muy difícil, para él, separarse de su cuerpo, por eso se cree que tiene nueve días, para hacerle sus rezos, para que en ese tiempo se acostumbre a estar muerto.[533]
>
> Son nueve días porque son nueve meses los que estuvo en gestación, por eso, son nueve días porque nació y de la muerte nace la vida. [534]

Durante estos nueve días los actuantes rituales les dan ofrendas de alimentos, agua, velas e incienso que van cambiando continuamente para que estén frescos y aromáticos, ya que este aroma alimenta al difunto. De manera comunitaria cuidan que la sombra no se extravíe, se le acompaña y protege ya que se considera vulnerable en su nueva situación.

531 Íbid. Págs. 89-90
532 Testimonio de María del Carmen Cisneros 40 años, rezandera, Tlayecac, Morelos, 2008. Íbid. Pág. 94
533 Testimonio de Felipe Uribe, Tlayecac, Morelos, 2008. Íbid. Pág 94.
534 Testimonio de María de la Luz Molina 54 años, rezandera Tlayecac, Morelos 2008.Íbid. Pág. 100.

Por esta razón, y por la importancia de este periodo se considera el duelo como un estado de excepción de las actividades colectivas y cotidianas que reafirman la cohesión de la comunidad a través del compadrazgo funerario, la colaboración de rezanderos, la asistencia al novenario y el banquete funerario.[535]

Otro aspecto singular en la ritualidad mesoamericana son los importantes vínculos humanos honorarios tanto del nacimiento como de la muerte. Hay padrinos de bautizo y "padrinos de la cruz" cuya misión aparte de tender la cruz puede abarcar otras funciones como vestir al difunto, presidir la velación, el novenario o los rituales conmemorativos, considerándose que: "este compadrazgo es peor que un bautismo, es definitivo".[536] El final de esta praxis del novenario se materializa en la "despedida de la cruz" que consiste en juntar con una escobita artesanal todo aquello que formaba parte de la cruz (cenizas, cal y f ores) y llevarlo al sepulcro. Teniéndose especial cuidado en recogerlo todo para que no quede nada ahí, ya que ahí estaría albergada el alma del difunto.[537]

Tratamientos diferentes reciben los difuntos infantes, ya que se consideran puros. En diversas comunidades, los rituales destinados a los niños destacan su destino afortunado, por esta razón el ambiente del velorio es festivo. En Cuautlancingo, Cholula, Puebla, son despedidos con música y danza:

> Si es niño, cuando está el fuera se contrata una banda. Los familiares cargan el ataúd con el cuerpo dentro, en la misma casa, y entonces al ritmo de la música hay que andar moviendo el ataúd, es decir, bailando. Porque si es un bebé o un joven no tiene pecados. Entonces, por eso mismo, no hay que estar tristes, sino hay que estar alegres, porque su propia condición les garantiza una acceso, prácticamente, directo al cielo. [538]

La condición lúdica del pequeño no se pierde con la muerte por eso los actores rituales realizan "juegos de velorio" que involucran la participación de la sombra del infante. Juegos como el gato y el ratón se realizan simbólicamente con el infante para facilitar que el pequeño se adapte y asuma su nueva condición sobrenatural de manera lúdica. La sepultura se engalana con música y cohetes, los mazatecos trasladan el cuerpo al cementerio detonando fuegos artificiales. [539]

170. Graciela Iturbide, 1990. "Entierro de angelito". de la serie "Muerte". Fotografía sobre papel. México

535 Íbid. Pág.104
536 Testimonio de Jobita González, 77 años,rezandera, Amayuca, Morelos 2008. Íbid. Pág.104
537 Íbid. Pág. 112
538 Íbid.
539 En comunidades de Totolapan, Morelos, Tlaxcala, Puebla y Veracruz entre otras. Íbid.Pág.121

171. Secuencia de imágenes del levantamiento de la cruz de Julio Martínez.

De izquierda a derecha, “Tender la cruz” en la casa del difunto, oraciones y cantos por parte de los familiares, acompañamiento de la cruz al cementerio y despedida de la cruz en cementerio. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

172. Secuencia de imágenes del levantamiento de la cruz de Baldomero Martínez.

De izquierda a derecha, la cruz en la casa del difunto, levantamiento de la cruz, levantamiento y acompañamiento al cementerio y despedida de la cruz en cementerio. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

173. Animita de un taxista Desierto de Atacama, Chile.

174. Animita para un ciclista. Barrio Providencia, Santiago de Chile.

El auxilio ritual en caso de la muerte por accidente. La sombra errante.

Si el deceso ocurre de manera accidental, sorpresiva o trágica y en un lugar distinto al del hogar el habitus ritual procede diferente en su auxilio ritual, ya que asume que la sombra se desprende repentinamente del cuerpo y "cae" sobre la tierra o piso. El auxilio ritual debe recuperar la sombra del lugar del deceso para trasladarla al hogar de los deudos y luego al sepulcro. Para este fin se crean dos cuerpos simbólicos (alzar la cruz) para la sombra, uno en el hogar y otro en el lugar del deceso. Es fundamental recuperar la sombra del lugar del accidente para evitar que se pierda, deambule errante y pueda espantar o provocar accidentes para dejar otra alma en vez de ella en aquel lugar.[540] La sangre derramada en algún accidente también se considera que puede albergar el alma por eso ciertas comunidades entierran junto al difunto las ropas ensangrentadas[541]. Esta creencia se repite también en otros países de Sudamérica, como en el caso de Chile, donde se practica a través de la construcción de "animitas" que son pequeñas casitas o templos que se yerguen en lugares donde aconteció una "mala muerte"[542] generalmente accidentes o asesinatos. Se trata de un cenotafio popular donde se honra al ánima a través de la disposición de velas, f ores, placas conmemorativas, fotografías y a veces un gran despliegue de objetos preferidos del difunto, los restos mortales descansan en el cementerio.[543] El poder de actuación de estas ánimas se ref eja en la creencia de poder obrar como santos milagrosos, muchas animitas han acabado convirtiéndose en lugares de peregrinación, o incluso verdaderos Santuarios, como el caso de Romualdito en pleno centro de Santiago que se ha salvado de la especulación urbanística por la veneración y miedo de los propios obreros contratados para su derrumbe, o el caso del concurrido Santuario de la Difunta Correa cerca de San Juan en Argentina.

El auxilio ritual de recoger los pasos.

Según esta creencia el ánima del difunto acudiría y haría un recorrido por los lugares donde habría vivido, esto ocurriría a partir del momento del fallecimiento y durante un periodo de tiempo variable, ya sea de nueve o cuarenta días y hasta un año, dos, tres, cuatro o cinco, según la tradición local.

540 Íbid. Pág.127
541 Íbid.Pág.136
542 Plath,O. "L'animita.Hagiografía folclórica".Ed. Grijalbo, 2000. Págs. 9-29.
543 Íbid.

Dice López Austin, que según las concepciones indígenas actuales,

> (...) el ser humano va dejando porciones de su tonalli en todos los lugares en que vive. Por alguna razón, se estima necesario que el tonalli se reintegre después de la muerte, por lo cual esta entidad anímica realiza un viaje en el que va recogiendo sus disgregadas porciones. Esto se inscribe en la expresión metafórica "recoger los pasos". [544]

Las comunidades huicholas plantean que durante los cinco días posteriores al fallecimiento, el ánima visualiza todas las experiencias vividas, desde el estado prenatal hasta la muerte, de esta manera su viaje retrospectivo remite a la toma de conciencia de su historia personal.[545] Esta idea daría sentido a la idea subconsciente que tenemos de reencontrar en espacios físicos recuerdos del pasado vinculados a personas ya desaparecidas. Da sentido también a la sugerencia que pueden dar los espacios abandonados que evocan una huella o impronta humana sobre aquellos que estuvieron o permanecen de alguna manera por allí.

Esta significación y percepción que persiste o intuimos con una cierta lógica aún sin pertenecer a la cultura mesoamericana, ha sido largamente investigada por el arte, como por ejemplo en el trabajo de la artista británica Jo Spence que ante la perspectiva de su propia muerte hace un recorrido por las etapas de su vida desde su infancia quizás con el fin de reencontrar ese hilo perdido que puede dar un nuevo sentido a la experiencia dolorosa presente.

En el capítulo de esta tesis dedicado a revisar el trabajo de artistas contemporáneos veremos más casos donde la revisión biográfica, el recuerdo, la reminiscencia y la evocación del otro son temas relacionados a la búsqueda de la expresión y catarsis de los momentos de muerte y duelo.

Es interesante destacar que todo tema que se ha tocado hasta ahora reviste interés en cuanto son las fundamentaciones imaginarias, conceptuales y emocionales que dan origen a una determinada ritualidad estética de la muerte en México.

Animita de un chofer de camión. 175

175. Carretera de Calama, Desierto de Atacama, Chile.

176. Oratorio del Santuario de la Difunta Correa, San Juan, Argentina.

544 Íbid.

545 Hay concordancias con algunas narraciones actuales de ECM en las cuales distintos pacientes han relatado que al momento de su muerte han visto pasar toda su vida. Hay una manera de ser del arte que relaciona esta manera de recuento personal biográfico ante un momento crítico, como veremos en capítulos posteriores y en referencia trabajo artístico de la autora de esta tesis.

177. Cementerio de Santiago Sacatepéquez en Guatemala.

178. Cementerio de Yucatán, México. Fotografía de Mariana Yampolsky.

Comprendemos que todo elemento que forma parte de una ceremonia ritual funeraria tiene o adquiere una significación simbólica y estética. En su tesis, *La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México*, nos dice Bureau que,

> La tumba es una configuración expresiva que, en el evento de la muerte, separa la belleza de lo desagradable. Receptáculo último de los restos mortales (el cadáver, oculto éste en las entrañas de la tierra) el sepulcro destaca y subraya en su exterioridad la visión de lo que el grupo social entiende como bello, como puro, de lo poéticamente claro, de lo que la sociedad entiende como tributo al alma limpia del difunto. [546]

Según el autor los colores, formas y volúmenes conjugados con las expresiones sentimentales asumen un carácter de sentencia literaria, son una búsqueda constante de la expresión conjugada de amor, de dolor y de nostalgia, conformando un arte de la muerte, que es también un arte de los vivos, esto es, un arte de lo funerario.[547] El arte funerario no solamente recrea la visión filosófica reseñada por Morin de conciencia del acontecimiento, traumatismo de la muerte y creencia en la inmortalidad, sino que "busca sustituir en su enriquecedora expresión estética el vacío suscitado por la ausencia de quien se ha ido".[548] Los monumentos funerarios "cosifican" de cierto modo a quien se ha ido de manera simbólica a través de objetos que reflejan lo que fue en vida y sus "vanidades" como define la historiadora María Antonia Benavente, para permanecer así en el recuerdo de quienes le sobreviven. La autora en su estudio se refiere a las obras y arquitecturas funerarias de Santiago de Chile, de los siglos XIX y XX que van desde variados historicismos hasta el eclecticismo y modernismo. Explica cómo su iconografía incluye la simbología de las vanidades como un modo de acceso a la trascendencia y de la evocación de un más allá más placentero, y por ello consolador para los deudos,

> (...) ideas de vanidad y fugacidad se relacionaron desde un comienzo con el pensamiento de la muerte, con la idea del futuro, de reconocer la continuidad de la especie, de la entrada en la vida de la naturaleza, y también en una dimensión más trascendental, por medio de la vida situada mas allá de los sentidos a la que tendrá acceso el "alma", después de haberse liberado de la existencia terrenal, mortal y miserable.[549]

546 Bureau, G. Tesis: "La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México". Universidad Politécnica de Madrid, 2006. Pág. 69
547 Íbid.
548 Íbid.
549 Benavente, M. "Las vanidades en la iconografía funeraria chilena". 1997. Anales de la Universidad de Chile, 0(6). doi:10.5354/0717-8883.1997.3126

Conclusiones.

Hasta aquí hemos revisado las creencias mesoamericanas sobre la muerte y algunos de sus rituales funerarios. Hemos visto también de qué manera se consigue el anhelado apaciguamiento de los dolientes mediante una serie de actos y auxilios rituales que instauran una nueva manera de vinculación con el fallecido por medio de lo simbólico.

Esta nueva relación comienza en el tiempo del auxilio ritual, esos nueve días que según las creencias el ánima del fallecido aún permanecería en la tierra, donde se realizarían tres principales acciones simbólicas: *el tratamiento simbólico del cuerpo post-mórtem* que permite hablarle, vestirle, y entre otras costumbres, cubrir el cuerpo con papel para purificarlo, *el albergue simbólico del cuerpo* (en urnas o efigies que contendrían el alma) que permitiría su veneración; y la *disposición de un ajuar funerario* compuesto de alimentos y bienes que ayudarían al alma en las dificultades de su viaje hacia el más allá.

De esta manera durante el duelo los dolientes tienen un tiempo y un espacio validado socialmente donde logran comunicarse y relacionarse simbólicamente con sus seres queridos, a la vez que adquieren un rol útil al ayudarles activamente a desprenderse de la tierra y comenzar su viaje al más allá.

Estos actos revisten vital importancia porque como hemos visto anteriormente el aguijón de la muerte radica en la irremediable separación, en la violencia del desgarro y en el desamparo que provoca la desaparición definitiva del otro, por lo que su dolor está en la imposibilidad de la relación que antes teníamos. Por ello veíamos que Niemeyer se refería a la importancia terapéutica de reconstruir la relación con aquel que ya no está, mediante objetos que funcionaran como símbolos. Posiblemente en el intercambio simbólico mesoamericano se consigue un corte menos drástico de la pérdida al continuar este intercambio con el fallecido por un periodo más largo y que se repite a lo largo del tiempo, mediante un lenguaje no lógico sino que sensorial y simbólico que se apoya en la comunidad social.

Podemos decir que con el intercambio se logra un nuevo tipo de comunicación y el inicio de una nueva relación de los deudos con el fallecido, proceso clave para la recuperación según Niemeyer. La catarsis emocional de los dolientes se consigue en el ritual por medio del recuerdo y comunicación con el difunto en un logrado "distanciamiento estético" que consigue equilibrar la descarga de emoción con la pacificación mediante la conexión con el presente, evitando que el doliente quede atrapado y solo en su aflicción. Los dolientes consiguen la catarsis al crear un cuerpo simbólico, con quien consiguen actuar, auxiliar y

179. Mausoleo del Cementerio de Cuernavaca. Fotografía de Georgina Flores.

180. Mausoleo del Cementerio de Glasgow. Fotografía de la autora.

181. Mausoleo del Cementerio General de Guatemala.

182. Cementerio pintado de dolores y decorado con arreglos florales en Guatemala.

comunicarse, a la vez que mantener firme su conexión con el presente, en una estructura ritual vivificada, esto es, llena de estímulos, de color, de aromas, de luces, de texturas y de formas. De esta manera se consigue la finalidad tranquilizadora del ritual, mediante la relación de intercambio e interdependencia de los vivos y de los muertos, a través de los elementos simbólicos que posibilitan su comunión. Estos elementos simbólicos además, por su enriquecedora expresión sensorial y estética permiten que tanto los vivos como los muertos disfruten y sublimen su experiencia, aunque sólo sea a través del aroma como en el caso de las sombras.

183. Vista aérea de los cometas gigantes dispuestos en el Cementerio de Santiago Sacatepequez, Guatemala. Festival de Sumpango, 1 y 2 de noviembre. Según las tradiciones orales representan la unión del inframundo con el mundo de acuerdo con los criterios cosmogónicos de los indígenas de la comunidad, los cometas funcionarían como un canal de enlace entre los muertos (los santos) y los vivos.

5.3- Lugares de la muerte. Creencias y representaciones artísticas del cielo e inframundo en Mesoamérica.

Hemos visto que que en su libro *La interpretación de las culturas*, Geertz nos aclara que mediante el reconocimiento de las imágenes públicas de sentimientos que nos otorgan el rito, el mito y el arte, podemos saber que impresión tenemos de las cosas[550] lo que nos permite a su vez poder orientar nuestro espíritu, cuando debido al sufrimiento, la amenaza del caos irrumpe en nuestras vidas. Así, este apartado amplía la visión desde lo conceptual del imaginario mesoamericano, hasta lo visual, revisando paralelamente en las imágenes cómo se corporizan estas ideas sobre el inframundo y cómo se diferencian de las propuestas del más allá católico occidental y del mundo islámico.

Revisaremos la iconografía de las geografías de la muerte mesoamericana y veremos cómo para algunas de estas culturas prehispánicas la muerte era un tema muy importante, al borde de lo obsesivo, según Gussinyer, sobretodo en las culturas de las altiplanicies.

> En una de ellas,[551] las altiplanicies, la muerte se convierte, a menudo, en un tema de constante preocupación en el interior de su ámbito geográfico-cultural. Presencia que incluso a veces se transforma o evoluciona hacia una obsesión casi enfermiza. Pero, a pesar de ello la población de las tierras altas, en especial la del Altiplano Central, sabe transformar estas vivencias colectivas muy suyas, tal vez formando parte inseparable de su propia idiosincrasia, en unos sentimientos religiosos extraordinarios, con frecuencia materializados en unas expresiones artísticas de un valor excepcional. Ansiedad religiosa que se inicia en los albores mismos de la civilización mesoamericana y permanece viva, fuerte y absorbente hasta nuestros días.[552]

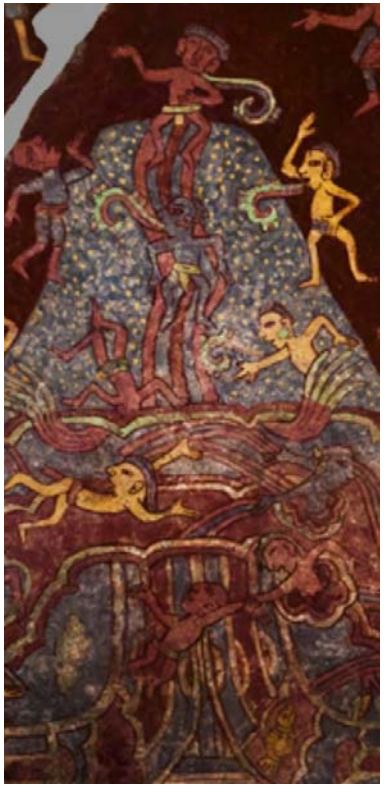
El autor analiza de qué manera esta obsesión por la muerte da lugar a una creación artística-poética singular de gran valor literario. Esta efervescencia también se da en el ámbito de las artes visuales donde encontramos numerosas representaciones de geografías del más allá, del inframundo y de los paraísos cuya representación evidencia las diferencias con

184. Vaso con Mictlantecuhtli. 1200-1500. Cultura mixteca. Monte Albán, Oaxaca. México

550 Geertz, C. "La interpretación de las culturas". Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. Pág.81

551 El autor hace una diferenciación entre lo que serían las tierras altas y bajas del Antiguo México que en su conjunto serían lo que conocemos como Mesoamérica. Término acuñado por Paul Kirchoff para denominar este enorme complejo cultural en 1943. Gussinyer i Alfonso, J. "La muerte en la literatura precolombina de Mesoamérica". Boletín americanista, ISSN 0520-4100, Nº. 45, 1995, Pág. 123

552 Gussinyer i Alfonso, J. "La muerte en la literatura precolombina de Mesoamérica". Boletín americanista, 1995. Págs. 121-175



185. Mural de "Tlalocan o el Paraíso de Tláloc", morada del Dios masculino de la lluvia. 450 y 650 d.C., en la ciudad de Teotihuacan. Mural reproducido en el Museo Nacional de Antropología de México. Detalle.

la iconografía religiosa que hemos revisado en el primer capítulo, ayudándonos a ampliar las ideas con respecto a los conceptos de vida y muerte, tanto católico occidentales como mesoamericanos.

Lo primero que debemos destacar es que en la antigua Mesoamérica, los conceptos de cielo e infierno eran bien distintos a los que impondrá la religión católica a través de los conquistadores y misioneros. La contraposición cielo-infierno a la que estamos acostumbrados no aparece tan clara y más bien aparecen indefinidas. Para estas comunidades no existía un condicionamiento a través de la conducta para el destino final del hombre. Esto apuntaba a la idea de que no habría un lugar diferente para los "buenos" o los "malos"[553] y de que el lugar donde iría el alma después de la muerte se determinaba no ya por las acciones en vida sino por el tipo de muerte y la ocupación del difunto en vida, sobretodo para los aztecas. Esto justificaba la gloria de los muertos en combate o sacrificio ritual y la de los nobles. Barbosa nos describe los espacios sobrenaturales correspondientes según cómo ocurra la muerte:

> Mictlán para los que fallecían de causa común, Tonátiuh Ilhuicatl o Cielo del Sol, para los caídos en combate, los sacrificados al Sol y las muertas en el primer parto: el Tlalocan, para los que fallecían por alguna causa relacionada con el agua, y el Chichihualcuauhco, para los aún lactantes.[554]

Este último se caracteriza por la presencia de un árbol nodriza del que penden mamas que alimentan las ánimas de los lactantes. En el imaginario maya, el cielo aguardaba a los que fallecían sacrificados, el paraíso de la abundancia a los ahogados o cuya muerte se relacionaba con el agua; el Xibalbá (inframundo) para los que fallecían de forma común y el paraíso de la diosa Ixtab para los que se suicidaban ahorcándose.[555] Según Westheim en Mesoamérica la muerte era el principio de una "existencia nueva, la verdadera,"[556]

> (...) a los maltratados por la vida, a los que perecen prematuramente, muertos por el agua o heridos por un rayo, los que sucumben a enfermedades incurables – lepra, sífilis, etc,- los recibe Tlaloc, el Dios de la lluvia, en Tlalocan, el paraíso terrenal, allá llevan una vida arcádica.[557]

553 Villarreal, R. Tesis: " La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario". Universidad Complutense de Madrid, 2012. Pág. 132
554 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010 Pág.28
555 Íbid.
556 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág. 45
557 Íbid.

Mictlán es el mundo de los muertos, y no se consideraba un lugar de castigo sino de destrucción por lo que no se le temía. La mayoría de las causas de muerte remitían al Mictlán.

Para el historiador mexicano Vicente Mendoza, el Mictlán era un lugar oscuro y sombrío, hueco y sin medidas, de ubicación indefinida que se consideraba bajo tierra. Poseedor de dos entradas norte y poniente y con cuatro caminos que coincidían con los puntos cardinales[558]. Por esto los mesoamericanos pensaban que al ponerse el sol bajaba al reino de los muertos, ahí estaba una de sus entradas, y en eso se basa también la creencia en el renacimiento de los astros. Westheim agrega que el Mictlán no era ni tenebroso ni oscuro ya que al bajar el sol lo iluminaba.[559]

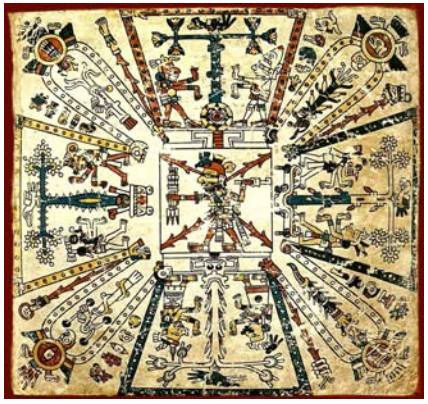
El autor coincide en que quienes morían de muerte natural iban a un lugar que no tenía nada que ver con el infierno cristiano y en cual no sufrían ni castigos ni torturas. Lugar donde se les hacía pasar por un viaje de cuatro años lleno de obstáculos y pruebas mágicas. Al llegar al Mictlán pasan a ser huéspedes del Dios de la Muerte, Mictlantecuhtli, "Señor del paraje de los muertos."[560]

Westheim considera probable que en el imaginario actual de las comunidades indígenas aún permanezca esta concepción abierta del reino de los muertos, como un más allá que no distingue entre quienes pecaban o no.[561]

Como ya hemos revisado anteriormente, las ofrendas que se entregan en los rituales funerarios tienen el fin de ayudar y auxiliar a los difuntos en este difícil viaje, a la vez que honrarlos y apoyarlos en esta nueva etapa. Mantenerlos contentos es una preocupación fundamental para los familiares y amigos ya que de ello dependerá por una parte ayudarles a partir, y provocar su alejamiento de los vivos. El sentimiento ambivalente de amor y miedo es constante motor en estos rituales, se considera a los muertos como miembros activos e inf uyentes hacia el mundo de los vivos, por lo que se cuida de mantener la mejor relación con ellos.[562]

186. Mural de "Tlalocan o el Paraíso de Tláloc", morada del Dios masculino de la lluvia. 450 y 650 d.C., en la ciudad de Teotihuacan. Mural reproducido en el Museo Nacional de Antropología de México. Detalles.

558 Mendoza,V. "El plano o mundo inferior". Instituto de investigaciones históricas. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Nahuatl.Publicaciones digitales.
559 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971.Pág 46.
560 Íbid. Pág 45.
561 Íbid.Pág.10
562 Íbid. Pág.143



187. Las cinco regiones del Universo. Códice Fejérváry-Mayer.

188. Dios de la lluvia. Cultura mixteca, 1200-1500. Mitla, México.

Según el historiador mexicano Matos Moctezuma[563], los antiguos nahuas consideraban el universo en sentido vertical, con tres niveles bien definidos, cielos, tierra e inframundo. En el sentido horizontal estaban los cuatro rumbos o puntos cardinales del universo, que estaban regidos por un dios, y asociado a un color (hay varias versiones de ellos), un glifo, un árbol y un ave.

Este es un aspecto fundamental en las culturas mesoamericanas, según la historiadora Adela Fernández, para quienes dotar a sus deidades de un conjunto de símbolos expresaba sus atributos propios o prestados. De esta manera, en la representación artística de estas deidades se puede reconocer de que dios se trata y las acciones que desempeña.[564]

De acuerdo con Fernández la conformación del universo se realizaba basada en la estructura del cuerpo de la serpiente-dragón que flotaba en el vacío, Cipactli. Entendido de manera vertical, trece cielos ocupan la cabeza, la tierra se encontraría al centro y nueve inframundos se ubican en la parte inferior, su cola. A diferencia de nuestra concepción religiosa occidental, en los trece niveles celestes no se encontraban los muertos ni el paraíso sino que los astros y los dioses.

Así el primer cielo ubicado sobre la tierra era el Ilhuicatl Meztli, allí estaba la Luna y las nubes. En el segundo cielo, Cintlalco, es el lugar donde se mueven las estrellas, considerdas como el brillante faldellín del dios Ometeotl.

En el tercer cielo, Ilhuicatl Tonatiuh estaba el lugar por donde pasa el Sol avanzando desde el país de la luz hasta su casa de occidente para hundirse en el inframundo.[565]

El cuarto cielo, Ilhuicatl Huitzlan, estaba el camino de Venus, conocida como la mayor y más brillante estrella.

En el quinto cielo Ilhuicatl Mamaloaco, pasarían los cometas, estrellas errantes y humeantes. En su representación en el Códice Vaticano aparecen como círculos con flechas.

563 Historia de México. “Cosmovisión en Mesoamérica”. Publicaciones Universidad Nacional Autónoma de México.
564 Fernández, A. “Dioses prehispánicos de México”. Panorama Ed. México 1995. Pág.11
565 Íbid.Pág.32

Los cielos sexto y séptimo se representaban con colores, El sexto, Yayauhco, es verdinegro y es donde nace y se extiende la noche. El séptimo, Ilhuicatl Xoxouqui, es azul y es aquel que se ve de día.

El octavo cielo, la región donde crujen los cuchillos de obsidiana, es donde se formaban las tempestades. El noveno cielo era la Región del blanco, el décimo la Región del Amarillo, el undécimo cielo la Región del Rojo.

El Duodécimo cielo Teteocan, era un espacio divino, lugar de morada y permanencia de los dioses. Región de lo numinoso, donde los dioses seres eternos y mutantes, se proyectan, enmascaran, nacen, renacen y se alimentan.

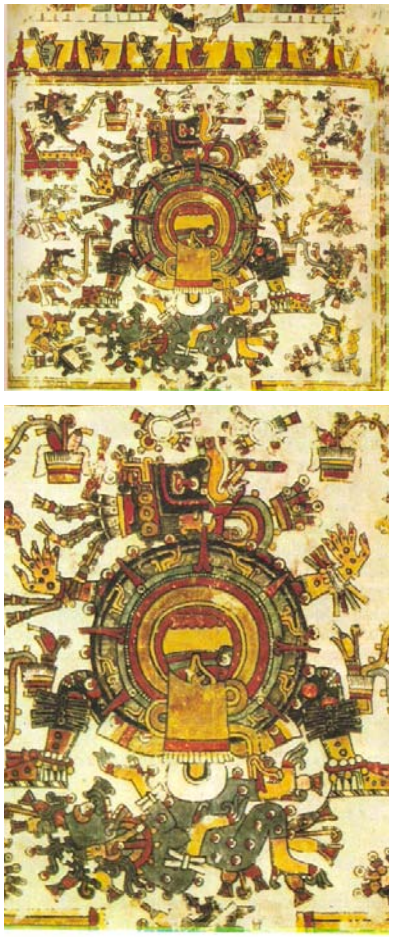
El décimotercer cielo era Omeyocan, habitado por Ometeotl, dios de la dualidad. Lugar del principio dual supremo mesoamericano, desde aquí emana la vida con sus caras y fuerzas contrarias que animan con su fricción todo lo existente.

La tierra, Tlaltipac, ubicada en el centro, era comprendida como una extensión cuadrada, definida por los cuatro puntos cardinales. Según la autora la concepción filosófica de Tlaltipac, es del orden de lo fenoménico, lo que no esta fundado en sí mismo, es transitorio y deberá terminar. En la tierra todo es frugal, temporal, los animales, hombres y paisajes cambian y desaparecen y son blanco del actuar constante de los dioses. Lugar de los mortales, todo es rápido e ilusorio, todo se extingue, sólo la poesía (xochitl in cuicatl) es lo único verdadero en la tierra.

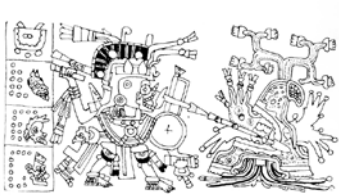
Hemos visto que morir para los mesoamericanos era despertar de un sueño, al morir los seres humanos pasaban al más allá, al paraíso o infierno no por sus acciones sino según la manera en que morían.

El inframundo, Mictlan, estaba orientado al Norte y ubicado en la parte inferior de la tierra tenía nueve escaños. Estos escaños se traducían en grandes desafíos y dificultades que debían pasar los muertos para atravesarlos y llegar a su parte más profunda donde habitaban la pareja de dioses señores del lugar de los muertos, Mictlantecuhtli y Mictlancíhuatl. Al llegar a este último lugar el difunto deja de padecer, la materia ha sido deshecha y el muerto carente de sensibilidad deja de gozar y padecer. Esta región del descanso donde el alma está liberada del sufrimiento del cuerpo.

Según Adela Fernández, los paraísos nahuas eran cuatro, ubicado en el oriente, estaba Tonatiuhchan, que era el rumbo masculino del universo y por donde salía el sol que



189. El Este del Inframundo, con el corazón de Quetzalcóatl transformado en lucero matutino. Códice Borgia, lámina 30, cultura Náhuatl.

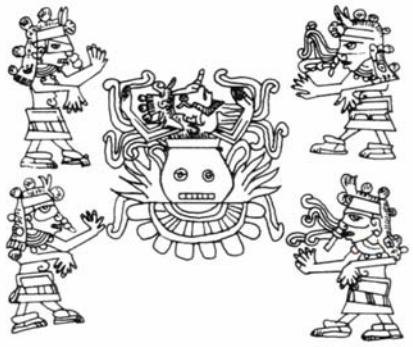


190. Tlahuizcalpantecuhtli, dios del planeta Venus, Códice Bolonia. Probablemente cultura náhuatl. México.Biblioteca de Bolonia.

191. Dios del viento y el dios de la muerte. Códice Vaticano B. Probablemente cultura náhuatl. México.Biblioteca Vaticana, Roma.

era acompañado por los guerreros muertos en combate o sacrificio. Estaba regido por el dios Tezcatlipoca rojo y su símbolo era la caña. Según la autora, cada cuatro años, estos acompañantes del sol bajaban a la tierra en forma de colibríes y aves de hermosos plumajes, para cantar, libar el néctar de las f ores y comunicar con su presencia las glorias solares.[566]

En el oeste, Cincalco o Cihuatlampa, era el rumbo femenino del universo, las mujeres muertas en el parto acompañaban al Sol ya que eran consideradas como guerreras o mujeres diosas. En el sur, Tlalocan, presidido por Tlaloc dios de la lluvia, lugar de la abundancia de los alimentos, de aves de hermosos plumajes, de mariposas y de peces de colores, era una zona de gran verdor, donde nacen los manantiales, los ríos y las aguas frías o calientes. A este lugar llegaban los muertos por rayos, por ahogamiento, lepra o hidropesía. En el norte, conocido como Tamoanchan, "lugar de nuestro origen" parece estar en el Omeyocan y según algunos autores también en el Tlalocan. De este lugar emana la vida humana y nacen los niños, también volverán a él aquellos que mueren siendo niños. En este lugar se encuentra también el árbol nodriza, poseedor de cuatrocientos mil pechos que emanan leche para alimentar las almas antes de nacer. La creencia en la existencia de este lugar serviría como consuelo por la muerte prematura de aquellos niños fallecidos antes de nacer ya que volverían siendo alimentados por el árbol mencionado y podrían volver a la tierra con nuevas fuerzas para gozar y padecer la vida y después morir definitivamente.[567]



192. Mujeres diosas, Cihuateteo, acompañan al Señor sol desde el zenit hasta el ocaso. Aquí rinden culto a Cihuatlampa, lugar de la femineidad. Fuente: Adela Fernández, "Dioses prehispánicos de México".

566 Íbid. Pág 41
567 Íbid.Pág. 47

6.-El Duelo como fiesta. El Día de los Muertos en México como práctica estética.

Para la autora Barbosa, es a partir de la violenta imposición del catolicismo que la praxis cultural mesoamericana encontró en la festejo cristiano binario de Todos los Santos y Día de los Fieles Difuntos, la oportunidad de conservar los sentidos de sus ritos funerarios, mediante,

> (...) la doble conmemoración de los difuntos -tanto infantes como adultos- la práctica de las ofrendas, el banquete funerario y la representación del cuerpo simbólico del difunto.[568]

En el mundo mesoamericano, los muertos son incorporados de manera ceremonial como miembros activos dentro de los grupos familiares y de los pueblos mediante las,

> (...) diferentes ofrendas a los difuntos: en el aniversario de su muerte, cuando se casa un miembro del grupo doméstico, cuando se construye una nueva casa, cuando parte del grupo se separa del hogar natal y cuando hay enfermedades o sueños extraños.[569]

Entre estas incorporaciones cabe destacar el Día de los Muertos que es una celebración especial, que como veremos, incorpora nuevos elementos que la diferencian de un ritual funerario y del sentido de la muerte cotidiano haciendo visible lo que para muchos autores es la verdadera identidad del mexicano ante la muerte.

La transición de la emoción también es algo específicamente mexicano, desde la profunda conmoción por el recuerdo de los difuntos a la más desenfrenada alegría de vivir.

> En México el día de difuntos no es día de llanto. Pasada la medianoche, hora de los muertos, se vuelve fiesta. Que el muerto haya venido a vernos es motivo para ser felices. Despues que han disfrutado del banquete (llevándose el olor de los platillos) los vivos se regalan de las cosas buenas. En San Mateo del Mar, Oaxaca, la segunda fase del día de muertos, toda la población masculina esta ebria porque ninguno podría dejar de brindar con las almas de visita.[570]

Si bien el Día de los Muertos es una ceremonia ampliamente estudiada e incluso reconocida por la UNESCO, como Obra Maestra del Patrimonio Oral e intangible de la Humanidad,

193. Altar dispuesto en el Museo Templo Mayor de México DF.

194. Noche de los Muertos en Pátzcuaro. Tumbas decoradas y familiares velándolas en el cementerio de Tzintzuntzan, México. Fotografías de Ariel Da Silva.

568 Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, Morelos, 2010. Pág.187
569 Íbid. Pág.242
570 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Págs. 107-108

195. Calaveras de azúcar con nombres, México DF. Fotografías de Ariel Da Silva.

197. Lápida de cementerio decorada con pétalos de flores. Día de los Muertos 2015. Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

al ser relegada del ámbito estético echamos de menos estudios que se dediquen a tratar su dimensión artística tan espectacular y característica.[571] La investigadora Luz Arango, en su tesis, consigue el reconocimiento del estatuto estético de la Fiesta del Día de los Muertos, incluyendo en este, sus manifestaciones plásticas y acciones ceremoniales, basándose principalmente en la teoría de las prácticas estéticas imbricadas de Estela Ocampo,[572] que da lugar a las expresiones estéticas de otras culturas que se encuentran fuera de las líneas del arte occidental. Abriendo de esta manera el "campo de análisis del ritual desde el ámbito de la Teoría del Arte".[573]

Esto sucedería porque dentro de la teoría del arte, según Ocampo, se distinguirían dos objetos, *el arte* y *las prácticas estéticas imbricadas*, que comprenden la heterogénea producción estética de otras culturas, las cuales se caracterizarían por depender de la cultura y especialmente de la religión. Son prácticas que permanecen unidas al Todo cosmogónico, donde "el Hombre, la Naturaleza y los Dioses forman una unidad que debe ser mantenida a toda costa, proceso del que no es ajena la práctica estética."[574]

Según explica Arango, esta lectura religiosa del Día de los Muertos es posible al relacionarla con la *fiesta*. Como vimos anteriormente, el carácter festivo del ritual es el que hace posible un tiempo nuevo, fuera de lo cotidiano, que se abre a lo trascendente. Es en la fiesta donde se puede revelar algo fuera de lo habitual, la fiesta es en sí misma una excepción de lo doméstico por lo que se conectaría con lo sagrado. En la fiesta, además de la *dimensión cosmológica*, según Ocampo, se añadirían dos elementos presentes e interactuantes, *la dimensión social* de interacción humana, y *la dimensión estética* con la producción imaginativa y el desarrollo corporal.[575]

571 Arango, L. Tesis : "El alimento y la muerte en la festividad del Día de los Muertos en México". Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 2013.

572 Según explica Arango, Estela Ocampo en su estudio *Apolo y la máscara,* distingue dos objetos dentro de la teoría del arte, el arte y las prácticas estéticas imbricadas. Ocampo define las prácticas estéticas imbricadas como, "una forma de organización de la imaginación, la sensibilidad, la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos", que se caracterizaría por depender de toda la cultura especialmente de la religión. Esta lectura de lo religioso en el Día de lo Muertos se relaciona con su carácter de Fiesta, donde sucede el encuentro con lo trascendente, donde se comparte con las fuerzas sobrenaturales y se produce la recreación del universo mítico.

573 Íbid.

574 Íbid.

575 Íbid.

Como veremos en este capítulo, estas tres dimensiones las encontramos en la Fiesta del Día de los Muertos lo cual la señala como práctica estética imbricada y perteneciente al ámbito del arte.[576] Arango señalará también que las manifestaciones propias del Día de los Muertos, como los altares, los objetos rituales y el arte general que se produce, tienen como características específicas ser efímeros y estar hechos para ser consumidos en corto plazo. También señala que junto a esta condición efímera se rige una economía del gasto y del derroche, características también propias de las prácticas estéticas imbricadas.[577]

Habiendo hecho esta vinculación de la Fiesta del Día de los Muertos como práctica estética vamos a ir revisando sus manifestaciones rituales y artísticas comenzando con el análisis de Stanley Brandes, quien realiza una investigación sobre esta celebración vigente tanto en México como en Estados Unidos. El autor intenta rastrear los orígenes, los antecedentes, las formas, los motivos y el sentido actual que tiene la celebración, más allá de las ideas preconcebidas y prejuciosas de lo que se ha convertido en un destino turístico de primer nivel.

El autor comienza analizando las ofrendas que se realizan en esta ceremonia y la relación entre la dulzura y la muerte. Tomando en cuenta la gran producción de elaborados dulces para el Día de todos los Muertos en México y su función como ofrendas y regalos para los vivos y para los difuntos. Como se ha aclarado anteriormente, la ofrenda facilita la relación entre los parientes vivos y los muertos y es un regalo que se transforma en objeto sagrado mediante su presentación en un contexto ritual.[578] Los elementos más comunes e indispensables de las ofrendas son las velas y pétalos de f ores (amarillas) y los alimentos; los demás componentes variarán según la temporada (como en el caso de las frutas) y según las preferencias del gusto del fallecido.

Durante este día es típica la elaboración de panes y dulces modelados cuyo propósito es servir como regalos u ofrendas. Se elaboran también calaveras de azúcar que llevan los nombres de determinadas personas vivas a los que se les regala como una muestra lúdica de afecto[579], por ejemplo en la famosa foto de Frida Kahlo con la calavera que se le regaló en su lecho de muerte inscrita con su nombre. Todos estos dulces son hechos para ser consumidos, ya que la creencia es que los parientes fallecidos se hacen presentes este

198. Procesión nocturna de la Catrina, Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

199. Calavera de papel maché. Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

576 Íbid.
577 Íbid.
578 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.19
579 Íbid.Pág.25

200. Imágenes del Día de los Muertos en México. Cementerio decorado y figuras de mariachis y calaveras de azúcar. Ciudad de México.

día, no que se comen y beben los alimentos, pero sí que extraen nutrientes de su aroma y sabores que les dan placer.

Para Brandes el origen de esta tradición podría estar en las costumbres funerarias de los aztecas, ya que la comida antropomorfa era una parte importante de las tradición sagrada precolombina en México. Los aztecas hacían figuras de deidades de amaranto que luego consumían. Según el autor es desde la mitad del siglo XVIII que existen testimonios de misioneros que relatan sobre la cantidad de figuras de animales y personajes hechas de pasta de azúcar. Pero el autor también señala la existencia de antecedentes sobre la costumbre de preparar ofrendas en el período colonial en España, mayormente consistentes en velas y panes, cuya función era ayudar y acompañar a las almas del Purgatorio. Así por ejemplo en Cataluña, en siglo XVIII para el Día de Todos los Santos en Barcelona se animaban las Ramblas, con puestos que vendían productos especiales como panellets dels morts y castañas tostadas. Según testimonios de esa época en Cataluña se acostumbraba dar pan como ofrenda para los difuntos.[580]

Brandes encuentra otra referencia que vincula a Cataluña con México, y es el parecido en el nombre de la celebración, la catalana Diada dels Morts es denominación más cercana al Día de los muertos mexicano. Habrían así muchos casos análogos en Europa a los dulces mexicanos ofrecidos durante el Día de los Muertos, por ejemplo los Huesos de Santo propios del centro de España.

Otra costumbre no tan extendida pero también documentada era la preparación de dulces con figuras antropomórficas en ciertos lugares de España, en Cataluña por ejemplo, a principios del siglo XX se llevaba a cabo la elaboración de pequeños panes con formas de animales y personas que eran hechos para los niños. Cada una o dos semanas, cuando las madres preparaban el pan para toda la familia modelaban estas pequeñas masitas con formas de monjas o gitanos para divertir a los niños. También a través del sur de Europa y Latinoamérica, particularmente, México, Los Andes y Sudeste de América, se ofrece una comida especial como parte importante del Día de todos los Santos. Por esta razón el autor concluye que es difícil negar que el Día de los Muertos tenga un origen prominente, aunque no exclusivo, en España.[581]

580 Íbid. Pág.29
581 Íbid. Pág.33

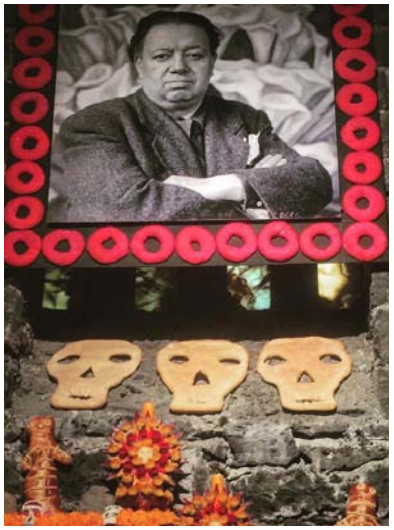
Para Brandes el sentido de la elaboración de estos dulces de azúcar con motivos de muertos, cadáveres y calaveras se fundamentaría por su significado simbólico. Al consumirlos se llevaría a cabo un acto de negación de la muerte o quizás de afirmación de la vida. Ya que para el autor es una manera muy concreta de representar la anhelada fantasía de que los procesos de muerte podrían revertirse o desaparecer.[582]

La idea de que consumir el pan de muerto sería un acto de evitar la muerte, no es sólo simbólica sino biológica, y es que pan y azúcar son alimentos fundamentales que otorgan energía, vitalidad y placer, el autor nos recuerda el dicho español: "el muerto al hoyo y el vivo al bollo". Comer es afirmación de lo vivo, perder el apetito es falta de salud y energía vital. La combinación de estos alimentos es optimismo e inspiran negación de la muerte.[583]

Orígenes y antecedentes de la celebración del Día de los Muertos.

Respecto al origen de esta celebración para Brandes no está claro del todo, pero señala que por ahora la evidencia indicaría que es una invención propia de la época colonial ya que los principales tipos y usos de la comida derivan de Europa. No existía en el México prehispánico la tortilla de muertos sino posteriormente sólo el pan de muertos. Tampoco existía la caña de azúcar antes de la llegada de los españoles. La existencia de dulces de azúcar y la costumbre de ponerlos con otros alimentos en las tumbas y altares deriva de España. Asimismo la particular antropomorfia de los dulces de este día, como ya comentamos, es en parte origen de tradiciones tanto españolas como aztecas.[584]

En Europa la fiesta de Todos los Santos que se celebra el primero de Noviembre y el Día de los Difuntos se celebra el dos de Noviembre. Muir señala que ambos días se pueden asociar estrechamente con una determinación de las necesidades de los difuntos, que parecían esencialmente cercanos a los vivos en ese momento del año. El Día de los Santos se honraba a los mártires y santos de la Iglesia, el de los Difuntos se rogaba por los cristianos difuntos que aún se encontraban en Purgatorio. Señala el origen de la celebración probablemente en Irlanda a comienzos del invierno del calendario Celta, denotando una sensibilidad mórbida, anticipando que el invierno traería mayor contacto con la muerte y difuntos. La Noche de Todos los Santos o Halloween sería una versión



201. Altar en honor a Diego Rivera, Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

202. Calaveras. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

582 Íbid. Pág.39
583 Íbid. Pág.40
584 Íbid. Pág.40

203. Decoración de calavera de flores en tumba de cementerio. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

204. Calavera asesinada. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

superficialmente cristianizada de la fiesta Celta Samhain, que sobrevivió en Irlanda y Escocia. En la era cristiana existía la creencia de que esos días les visitaban los muertos en forma de gatos negros, duendes, fantasmas, hadas o demonios, y se aparecían a las personas que les habían hecho daño en vida. Los intentos por cristianizar estos ritos propiciatorios cubrieron sólo levemente la sensación de que las almas vengativas y potencias demoníacas rondaban y amenzaban a los vivos esos días, necesitando una protección ritual.[585]

Según Muir las actividades que se realizaban en Europa en estos días de celebración eran principalmente misas continuas y plegarias por los difuntos en el día 2 de noviembre y que eran la alternativa para las prácticas populares que a finales de la Edad Media se realizaban en casi todas partes y que estaban sancionadas oficialmente. Las campanas que sonaban toda la noche[586] para conjurar a los espíritus endemoniados. En Alemania, era costumbre que los niños pusieran dulces y velas sobre las tumbas para alimentar a los antepasados que volverían de visita. Se realizaban hogueras en camposantos, para dar la bienvenida y calentar a las almas difuntas que se pensaba, tiritaban en las sepulturas. También en casa los alimentos ofrecidos a los fallecidos, se tapaban en sus superficies calientes para evitar que el difunto desnudo se quemara.[587]

Brandes señala que en las variadas versiones sobre el verdadero origen de la celebración hay una dificulad general en aceptar minimizar el rol de los aztecas como antecedente único o esencial en el Día de los Muertos o lo que lo sería lo mismo aceptar la inf uencia de sus orígenes europeos. Esto se debe en parte a la asociación lógica que se hace debido a la gran iconografía pletórica de calaveras y cráneos tan presente en la antigua Mesoamérica. El autor advierte que eso sería una observación superficial y que lo que faltaría considerar en este caso, no es la similaridad sino que el contexto donde estos elementos iconográficos aparecen. Para esto el primer paso sería examinar las características intrínsecas de las calaveras y cráneos de este día y compararlas con las de otras tradiciones religiosas.[588]

Paul Westheim dedica algunas partes de su libro a describir cómo son las celebraciones del Día de los Muertos entre las comunidades indígenas contemporáneas. Para el

585 Muir, E. "Fiesta y rito en la Europa moderna". Ed. Complutense, Madrid, 2001. Pág. 80
586 Es una costumbre que veremos repetirse en el Día de los Muertos de la Isla de Janitzio Patzcuaro.
587 Íbid. Pág. 81
588 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.48

autor, la actitud específicamente mexicana ante la vida se manifiesta también el día 2 de noviembre. De esta manera, "la idea entre los indígenas es que en el más allá se da permiso a los difuntos para visitar a sus parientes de la tierra. Huésped ilustre que hay que festejar y agasajar"[589]. Por este motivo se recurre a la dedicada preparación de la decoración del hogar que cuida mucho de la estética y de la estimulación sensorial. La casa se adorna con flores cempasúchiles (desde el México prehispánico consideradas como flores de muerto), guirnaldas de papel de china e imágenes de santos. Se dispone una especie de altar para disponer las ofrendas al fallecido, pan de muerto, dulces y comidas que eran (y siguen siendo) de su preferencia. Todos participan, incluso a los niños se les hace partícipes a través de regalos especiales, como juguetes y calaveritas de chocolate y azúcar decoradas con papelitos de colores chillones y lentejuelas. Dice el autor que en pueblos con Tonanzintla, el camino de la tumba hasta la entrada de la casa se demarca regándolo con flores y hojas para que el difunto no se extravíe, también las tumbas se adornan con ramos y coronas de flores.

Westeim describe la exhuberante fiesta en la Isla de Janitzio, lago de Pátzcuaro, uno de los lugares donde la tradición conserva todo su vigor actualmente:

> A las 6 de la tarde del día 1 de Noviembre, de cada año, comienza a oírse el toque de muertos, y con intervalos de medio minuto la campana sigue doblando hasta la madrugada. Poco antes de la media noche las familias de la isla salen de sus casas rumbo al cementerio de la cercana ciudad de Pátzcuaro las personas se dirigen a la isla en sus canoas que semejan mariposas y que a la luz de miles de velas se antoja como un cuento. Los hombres embozados en sus sarapes, las mujeres ataviadas con sus mejores ropas y joyas más vistosas. Para iluminar el camino cada grupo prende velas, la isla adquiere un aspecto fantástico, como millares de lucecitas, masas de sombras caminantes y el lento e interminable doblar de las campanas. Los grupos se dirigen a las tumbas de sus familiares, las adornan con guirnaldas de flores, colocan ahí las bateas (charolas de madera) y los platones cargados de comida y frutas y prenden todas las velas que les sea posible.
>
> A la media noche las mujeres se arrodillan ante las tumbas, los hombre entonan fúnebres alabanzas a los muertos, de cuando en cuando las mujeres desflores de cempazúchitl llevadas especialmente para ese objeto y riegan los pétalos sobre las tumbas. Así transcurren las horas hasta el amanecer. Junto al cementerio, en el atrio de la parroquia se celebra una ceremonia, en ese lugar se reúnen las familias que no tienen muertos o cuyos deudos tienen

205. Noche de los Muertos en Pátzcuaro. Tumbas decoradas y familiares velándolas en el cementerio de Tzintzuntzan, México. Fotografías de Ariel Da Silva.

589 Westheim, P. "La Calavera". Ed.Era, México, 1971.Pág.105

206. Altar y ofrenda en altar de Iglesia. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

> más de tres años de enterrados. No llevan ramos ni f ores, solamente velas y sus bateas con ofrendas, así permanecen mudos a lo largo de toda la noche. Los indígenas piensan que durante tres años hay en la tumba algo del muerto y le llevan a la tumba su ofrenda. Pasado ese tiempo creen que el espíritu del deudo ha dejado de tener personalidad propia y se funde en el gran todo, en un solo y gran espíritu a quien le levantan un solo arco y llevan la ofrenda en el atrio de la Iglesia como el deudo común. El autor señala que esta costumbre tiene su concepción desde la época prehispánica donde el muerto tenía que hacer un viaje de tres años para llegar al Mictlán, lugar donde se establecería para siempre, por ese motivo consideran que al llegar el difunto al final de su viaje, ya no necesita que lo velen en el camposanto y solamente rezan por ellos en la iglesia.[590]

Como podemos imaginar la celebración presenta un despliegue estético en los espacios de relación con el difunto como en el hogar, en el camino al cementerio y en éste mismo. Puesta en escena ritual que busca hacer efervescer los sentidos, por medio de todo aquello que da placer a la vista, al gusto, al olfato. Se cuidan los detalles y se respetan los deseos y tiempos del fallecido, como ejemplifica la celebración que veremos a continuación.

Westheim describe la celebración de los Chortís (mayas) que se lleva a cabo en la casa del pater familias lugar donde llegan todos los familiares. Se prepara un gran banquete funerario que se coloca en grandes cantidades de ofrenda en el centro de la casa sobre una mesa que nadie podrá tocar antes que lo hagan los difuntos.

Cada fallecido dentro de la familia tiene su lugar en la mesa señalado por una vela encendida (la llama simboliza al espíritu del muerto y de los dioses). Para este banquete el fallecido debe acicalarse por lo que se le coloca en su lugar un traje de gala, toda la ropa es nueva y especial para esta ocasión. Posteriormente a estos preparativos los invitados rituales invitan a los fallecidos a asistir al banquete y salen de la casa cerrando la puerta y esperando fuera en silencio.

En este momento se supone que los difuntos han llegado y son los encargados de iniciar la degustación del banquete dispuesto para ellos. Los invitados entran después de un tiempo prudencial y disfrutan el banquete con gran alegría por por este encuentro entre vivos y muertos. Añade que, tanto los chortís puros como los mestizos de la zona maya, "no lloran a sus muertos para no mojarles el camino." [591]

590 Íbid.
591 Íbid.Págs.105-106

207. Cementerio en el Día de los Muertos. Cuernavaca, México.
208. Noche de Muertos en Pátzcuaro, cementerio de Tzintzuntzan, México.

209. Tumba decorada cementerio Mixquic, México.
210. Altar en honor a Frida Kahlo, Día de los Muertos 2015, México.

211. Altares del Día de los Muertos en Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

6.1.- Altares y ofrendas del Día de los Muertos.

Como se ha ido viendo las ofrendas a los muertos no es una costumbre exclusivamente mexicana. En el texto *La ciudad antigua* de Fustel de Coulanges, se recogen antecedentes del culto a los muertos desde la época griega y romana. Ovidio y Virgilio describen cómo se decoraban las tumbas con guirnaldas de hierbas y flores y se ofrecían alimentos a los muertos, donde se derramaba la leche y el vino para que la absorbiera la tierra e incluso se abría un orificio en ella para que los alimentos llegaran al muerto.

Esta creencia de la necesidad de alimentar al muerto se convirtió en costumbre obligada para poder conservar en paz a los muertos y los vivos. Como revisamos anteriormente las ofrendas eran también una manera de evitar que los muertos pudieran procurar algún castigo o represalia a los vivos. En el texto de Coulanges se refiere también a otro fenómeno que puede dar luz al sentimiento subyacente tras la ofrenda de los muertos en México. Si bien el muerto desatendido podía convertirse en un ser rencoroso o malhechor el muerto honrado era considerado un dios tutelar que cuidaba y ayudaba a sus cuidadores.

Las ofrendas del Día de los Muertos en México se constituyen en altares que se colocan en las casas de los familiares o donde vivía el muerto. De esta manera los altares se constituyen como la "representación iconoplástica de las creencias sobre la muerte."[592] Se construyen para recibir al difunto quien volvería atraído por este homenaje y confortaría a los dolientes por su partida con este encuentro de convivencia postmortem.

Los altares se disponen en habitaciones del hogar como construcciones escalonadas que representan los distintos estratos o niveles de la existencia pudiendo llegar a tener hasta siete niveles. Entre los más comunes están aquellos que tienen dos niveles para poder representar el cielo y la tierra. En los de tres niveles se recoge además el concepto de Purgatorio simbolizado en el tercer nivel.

El altar por excelencia es el de siete niveles, que simbolizaría los pasos necesarios para llegar al cielo y así poder descansar en paz[593], donde cada escalón tendrá un significado diferente. El primer nivel se destina a la devoción, y se le dedica a un santo del que

592 Denis,P., Hermida, A., Huesca, J. "El altar de muertos: origen y significado en México". Revista "La ciencia y el hombre". Universidad Veracruzana. Volumen XXV. Número 1.
593 Íbid.

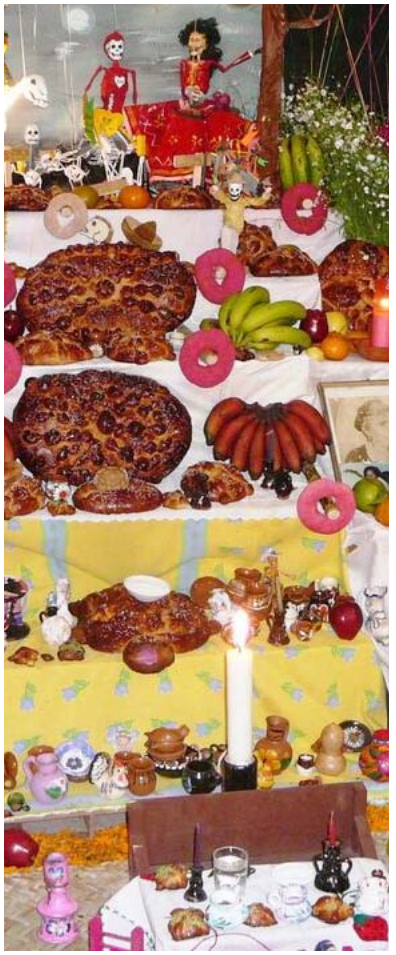
los familiares sean devotos colocándole una imagen. El segundo nivel, se destina a las ánimas del purgatorio; este nivel actúa simbólicamente ya que si el alma del difunto se encontrase en el purgatorio obtendría el permiso para salir de ese lugar. En el tercer nivel se coloca la sal, elemento imprescindible ya que simboliza la purificación del espíritu para los niños del purgatorio. El cuarto nivel es destinado para alimentar a las ánimas que por ahí transitan, mediante la ofrenda del pan, elemento central de la fiesta del Día de Muertos.

El quinto nivel se dedica a los gustos del difunto y se le ofrecen sus alimentos y frutas preferidas. En el sexto nivel se disponen las fotografías de los fallecidos, que pueden ser más de uno por hogar y a quienes se recuerda y ofrece el altar. En el séptimo nivel se coloca una cruz formada por semillas o frutas típicas, como el tejocote y la lima.[594]

La ofrenda del Día de Muertos se constituye de elementos de origen europeo, como las velas, las ceras y algunas flores, así como de otros elementos propios de los indígenas como el sahumerio hecho del copal, la comida local y la flor amarilla característica Cempasúchil. Lo que revisaremos a continuación es cómo la selección de elementos y disposición de ellos en los altares viene a representar una determinada manera de concebir la muerte, a través de una composición estética y simbólica, por parte de la comunidad mesoamericana, que como hemos dicho ha ido recogiendo influencias tanto prehispánicas como europeas, tanto religiosas como paganas.

Los elementos más representativos que forman parte del altar podrían dividirse entre los que tienen que ver con *la memoria y recuerdos del fallecido*, los que tienen que ver con *las creencias religiosas sobre el más allá*, los que tienen un *significado simbólico y místico* y *las ofrendas alimenticias y aromáticas* dedicadas a atraer al difunto desde el más allá y otorgarle placer mediante el disfrute de los sentidos.

Entre aquellos elementos que buscan recordar al difunto, están su imagen y algunos objetos personales. La fotografía se coloca y honra la parte más alta del altar. Esta imagen no se coloca de frente, sino que de espaldas y frente a ella un espejo, de esta manera el difunto solo puede ver el reflejo de sus deudos, y estos ven a su vez únicamente el reflejo del difunto, para dar a entender que al ser querido se le puede ver pero ya no existe.[595] Los objetos personales tienen la función de evocar en el espíritu del difunto momentos



212. Vista de Altar y ofrendas Día de los Muertos 2015, México.

594 Íbid.

595 "Día de muertos". Comisión nacional para el de desarrollo de los pueblos indígenas, México. (CDI).

213. Cementerio de Cuernavaca. Día de los Muertos. Fotografía de Georgina Flores.

214. Calavera violinista. Día de los Muertos, México 2015. Fotografía de Marco Martínez.

de su vida pasada, de esta manera en el caso de niños se colocan sus juguetes preferidos. Algunos elementos relacionados con las creencias religiosas son la cruz, presente en todos los altares en la parte superior al lado de la imagen del difunto, ésta puede ser de sal o de ceniza. Este elemento incorporado por los evangelizadores españoles fue un modo estratégico de hacerse presente en una celebración indígena tan importante como la veneración de los muertos.También, según las creencias católicas, se coloca la imagen de las ánimas del purgatorio para que en el caso de que el espíritu del muerto se encuentre allí le facilite su salida. En el altar también pueden colocarse otras imágenes de santos, que son una manera de mostrar las interrelaciones entre los vivos y los muertos.

Son varios los elementos que debe tener la ofrenda imprescindibles por su simbolismo y misticismo, como son el agua, ya que satisfacerá la sed de los difuntos en su viaje y es símbolo de pureza. La sal, es un elemento que hace de conservador simbólico del cuerpo para que éste no se corrompa y pueda volver el próximo año de su viaje. Las velas ya que su llama simboliza la luz, la fe y la esperanza. Su luz guía a las almas para que puedan volver a sus antiguos hogares y alumbra el camino a su morada. También las velas se relacionan con las almas de los difuntos así cada una pueden simbolizar uno de ellos, pudiendo un altar tener más de un difunto homenajeado. La posición de los cirios o candeleros en cruz indica una relación con los puntos cardinales y quiere orientar a las ánimas para que no se pierdan en sus caminos.[596]

Entre los elementos más comunes para halagar los sentidos y crear un ambiente festivo y perfumado estaba el uso del Copal o incienso. Ofrecer el aroma de la resina del copal es una costumbre de los indígenas ya que el incienso no se conocía en el periodo prehispánico. La ofrenda de aroma limpia y purifica el ambiente propiciando la entrada del alma del difunto en un ambiente de oración y reverencia para los vivos. También las f ores otorgan color y aroma, su papel es alegrar al ánima con su fragancia y decoración. Flores muy usadas por su simbolismo cromático son el blanco alhelí, como símbolo de pureza, y se ofrece a los niños, así como las nubes. En la cúspide de la construcción se dispone de un arco adornado con limonarias y f ores cempasúchil que se coloca en la cúspide del altar simbolizando la entrada al mundo de los muertos.

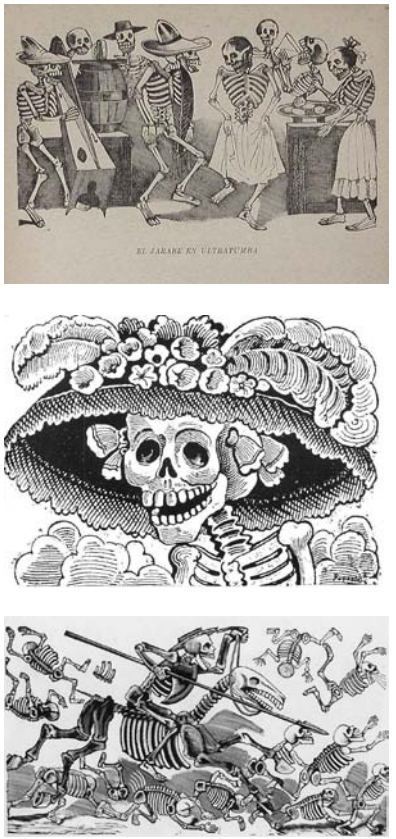
Otros elementos decorativos típicos son las guirnaldas de papel calado de colores brillantes, decoración que subraya la alegría festiva del Día de Muertos y del viento. También las calaveras decorativas producidas en diversos materiales como azúcar, barro

596 Íbid.

o yeso, son distribuidas por todo el altar, adornadas profusamente con colores y brillos, se les considera como un memento mori para recordar que la muerte está siempre presente. En algunos altares está también presente la figura de juguete del izcuintle, perro típico de la tradición mexicana, que guiaría a los difuntos al más allá. La ofrenda de comida se dispone para que el difunto pueda disfrutar de sus platos tradicionales o favoritos. El mole con pollo, gallina o guajolote (pavo), es el plato más presente en los altares indígenas mexicanos, quienes también suelen agregar consomé y barbacoa. Este banquete y fiesta de aromas es ofrecido en honor al difunto para su deleite. También se puede incluir el chocolate de agua, esta costumbre se basa en la tradición prehispánica según la cual se bebía el chocolate preparado con el agua que habían usado para bañar al difunto logrando de esta manera impregnarse con su esencia.[597] También el pan es uno de los elementos más preciados del altar y pudiendo tener,

> (...) forma de muertito de Pátzcuaro o de domo redondo, adornado con formas de huesos en alusión a la cruz, espolvoreado con azúcar y hecho con anís.[598]

Los licores y las bebidas alcohólicas que se ofrecen son escogidos según el gusto del fallecido y también buscan evocar sus momentos alegres en vida, suelen ser licores tradicionales como el tequila, el pulque o el mezcal.



215. Grabados de Calaveras y Catrina de José Guadalupe Posada.

Características del arte producido para el Día de los Muertos.

Siguiendo a Brandes, para poder rastrear los orígenes del arte del Día de los Muertos, debemos identificar sus características esenciales para identificar su contexto. Para ello, la forma artística y su función, así como el contenido y el significado deben ser diferenciados, según lo planteado por George Kubler, citado por Brandes.

Bajo estos parámetros Brandes señala que no habría necesariamente una conexión histórica entre dos sociedades donde calaveras y cráneos aparezcan como motivos artísticos recurrentes. A pesar de la prominencia de estas formas, la relación entre su forma y función bien podria variar de un contexto a otro. Aquí Brandes se refiere al mundo prehispánico y al México actual ya que en ambos la presencia de calaveras y cráneos

597 Íbid.

598 Denis,P., Hermida, A., Huesca, J. "El altar de muertos: origen y significado en México". Revista "La ciencia y el hombre". Universidad Veracruzana. Volumen XXV. Número 1.

216. Día de los Muertos. Catrinas de cerámica. México DF.

217. Calaveras músicos. Día de los Muertos, México DF.

estaba muy extendida aunque su significado y función eran distintos como veremos. Brandes realiza un reconocimiento de las calaveras y cráneos como representaciones artisticas que aparecen profusamente en el Día de los Muertos y distingue al menos nueve características intrínsecas del arte producido en esta fiesta que resumiremos a continuación:

1.-Es un arte efímero: Realizados en diversos materiales ligeros y consumibles sirven para celebrar el momento por medio de su ingesta, como en el caso del Pan de muerto, los dulces y comestibles, o por medio de lo decorativo como las imágenes y guirnaldas de papel calado.

2.-Es un arte estacional: Es específico para esta celebración ya que no se incorporan a los funerales ni como decoración permanente en tumbas o altares.

3.-Es humorístico: Lúdico, jocoss, evocan risa antes que tristeza, disfrute antes que dolor.

4.-Es secular: No tiene significado religioso para sus productores o consumidores.

5.-Es un arte comercial: Se hace para vender y decorar.

6.-Es un arte diseñado para gente viva no para los fallecidos. A veces se usa para decorar tumbas o altares pero sólo durante el tiempo de esta celebración. No acompaña a los funerales.

7.-Es un arte cómico: Está diseñado para jugar con partes móviles, por ejemplo, en el caso de marionetas y muñecos.

8.-Es un arte pequeño, liviano, transportable. Desmontable y llevable a mano.

9.-Es un arte urbano y compartido entre la elite cultural mexicana. Hecho para el consumo urbano aunque existe una tradición rural para esta festividad también.[599]

599 Brandes, S. “Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond”. Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Págs. 49-50

6.2.- La calavera mexicana y sus antecedentes europeos.

Westheim en su libro *La calavera*, la investiga ampliamante como símbolo de la muerte y como una de las más populares formas ornamentales del México Antiguo. Se la podía encontrar en todas partes, desde los muros y paredes de pirámides y templos, hasta joyas, relieves u objetos de culto. También en objetos cotidianos como vasijas de alimentos y vestidos.[600] A pesar de esta proliferación es interesante constatar que no se encuentra casi ninguna en las tumbas prehispánicas del México Central. Tampoco en los entierros mayas. De manera contraria, como ofrendas funerarias se han encontrado representaciones icónicas que tendían a simbolizar afirmaciones sobre la vida y no sobre la muerte, como es el caso de las ofrendas encontradas en la gran tumba de Palenque, que según Matos, se tratarían de una "alegoría de la vida frente la vecindad de la muerte."[601]

La calavera mexicana era innegablemente un símbolo de la muerte, pero en el arte precolombino no era la única manera de representarla, como en el caso de los mayas que la representaban de forma abstracta.[602] Al estar presente en muchos objetos como ornamento popular Westheim supone que además de símbolo de la muerte haya sido también un símbolo de la vida como Coatlicue (diosa de la vida y de la muerte). El autor contrasta este símbolo con las representaciones de la Danza Macabra de Holbein, que exhorta a hacer examen de conciencia y a ref exionar sobre la caducidad de lo terrestre.

> Parece que para el hombre prehispánico la calavera no tenía nada de angustioso ni horripilante, aludía a la inmortalidad de la vida: un signo lleno de promesas, de la resurrección.[603]

En un recorrido por la representación de la muerte en el arte de la España colonial, Brandes nos devela que en su mayor parte se centra en la muerte a través de la muerte y crucifixión de Cristo. Según Brandes será desde la temprana Edad Media y hasta el Barroco tardío que la imagen del Dios en forma de hombre sufriendo constituye el principal tema del arte cristiano.[604]

218. Jean-Michel Alberola, "Rien". 1995. Neón y plexiglás. Dimensiones 26 x 36 cms. Colección del artista.

219. Calaveras músicos. Día de los Muertos, México DF, 2015.

600 Westheim, P. "La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág. 124
601 Íbid.Pág. 53
602 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.55
603 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág.55
604 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág. 55

220. Diego Rivera, 1946-47 "A sunday afternoon in Alameda park", detalle del mural. En Museo Mural Diego Rivera, Mexico DC.

221. Día de los Muertos. Disfrazadas de Catrinas. México DF. Fotografía de Ellen Fields.

La profusión de imágenes de calaveras y cráneos que había en el Barroco, coincide con el periodo de la España colonial, por ejemplo la tumba del Rey René de Anjou, que muestra al monarca como un tambaleante esqueleto sentado en el trono, imagen similar a San Pascual, santo venerado en latinoamérica especialmente en Guatemala. También el gran escultor Bernini esculpió esqueletos en sus más famosas tumbas papales, como la tumba del Papa Urbano VIII que muestra un esqueleto emergiendo del sarcófago y escribiendo el nombre del fallecido.[605]

Durante el siglo XVIII tanto en la Nueva España como a lo largo de Europa, se realizaban retratos alegóricos de las edades del hombre que incluían frecuentemente esqueletos como imágenes de la muerte. Otro motivo común, fue el Árbol Vano o Árbol del Pecador, que generalmente retrata a un joven como el pecador que estando reclinado o sentado a los pies de un árbol, gastado por los excesos sensuales, lo rodean figuras supernaturales, también el diablo, ocasionalmente un ángel, y siempre un amenazante esqueleto portando una hacha y una guadaña. El Árbol Vano parece derivar de los grabados del artista flamenco del siglo XVI, Hieronymus Wierix que influenció directamente a los artistas del Nuevo Mundo en el Barroco.[606]

Para el autor habría una segunda tradición artística como influencia directa en esta celebración; la iniciada por el ilustrador mexicano José Guadalupe Posada durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta tradición tiene más bien una misión político-social y consiste en la aparición de comentarios satírico-artísticos que pudieron florecer gracias a la licencia humorística que se permite en el Día de Muertos. Posada fue el creador de la famosa Catrina, calavera de la clase social alta que venía a burlarse de ese parte de la sociedad. Posada utilizó frecuentemente sus calaveras para ridiculizar aquello que le molestaba de la sociedad pero esto tuvo lugar, enfatiza Brandes, porque en México ya existía esa tradición y porque la fiesta religiosa otorgaba un marco propio para burlarse de esos temas prohibidos. Iconográficamente, el autor pudo usar calaveras, y otras imágenes mortuorias también en parte porque una bien establecida tradición artística en el arte mexicano popular estimulaba este énfasis temático.[607] Posada ha influenciado a muchos artistas mexicanos, es el caso de Diego Rivera quien incluyó una Catrina en su mural *A sunday afternoon in Alameda Park*.

605 Íbid.
606 Íbid. Pág. 56
607 Íbid. Pág. 64

Respecto al significado social de las calaveras, para Lourdes Chocarro:

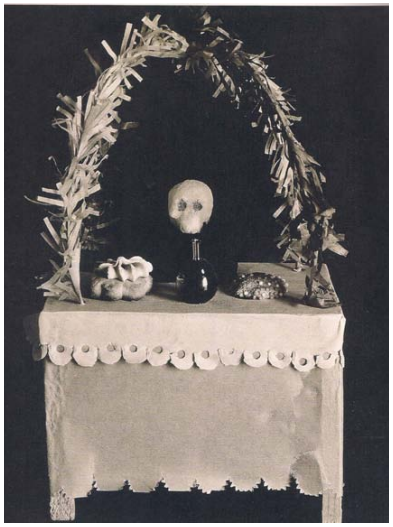
> Además de La Catrina, las 'calaveras' fueron la conexión de todos los habitantes de un país en busca de su identidad. La muerte sirvió de musa para crear metáforas sobre sí misma. El verbo morir adquirió variados matices que no significaban otra cosa que el fin de la vida". "Ya no era "la Muerte horrible y espantosa" como la llegó a nombrar fray Joaquín Bolaños, sino un personaje que acompañaba con risas la burla del fin de la existencia; la muerte era democrática y afectaba a toda la sociedad por igual, para Posada, "güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera. [608]

Este humor compartido hermanaba a la gente, por esto su calavera impresa se convirtió en símbolo de la identidad nacional mexicana. "Con la monumental obra de Posada se inaugura el arte moderno mexicano".[609]

También desde la era prebarroca, calaveras y esqueletos eran temas característicos del arte europeo. En el siguiente apartado vamos a revisar algunas representaciones de la muerte populares en Europa para poder ver las características y propósitos de su iconografía. En palabras de Bureau,

> (...) los elementos como la Danza de la Muerte y el Libro del Buen Morir tendrían un peso determinante entre lo que los autores denominan como la muerte de la muerte prehispánica y el nacimiento de la muerte mestiza de fuerte carga europea que se generaliza hasta nuestros días.[610]

Hasta aquí hemos revisado la celebración del Día de los Muertos, que además de rito la entendemos como práctica estética y dentro de la dimensión artística, según la propuesta de Arango a partir de la teoría de Estela Ocampo. En esta celebración hay otra manera de tratar y vivir la muerte rompiendo su tradicional tabú y seriedad por medio del humor y desparpajo materializado en un enorme despliegue y derroche, por medio de la producción de objetos como arte efímero que se realiza para esta fiesta.



222. Tina Modotti, 1927 - 1928, "Ofrenda". Fotografía sobre papel. 24,5 X 20 cms. Colección particular.

608 Chocarro, L. Tesis: "Representación social de la muerte entre los profesionales sanitarios: una aproximación psicosociológica desde el análisis del discurso" Universidad Complutense de Madrid. Marzo, 2010.Pág. 250.
609 Íbid.
610 Bureau,G.Tesis doctoral: "La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México". Universidad Politécnica de Madrid. 2006. Pág. 427

A continuación revisaremos también los antecedentes europeos que se vinculan con Día de los Muertos mexicano, para encontrar las creencias subyacentes y explorar las manifestaciones culturales de la época sobre la muerte, estos son, el Ars Moriendi, la Danza de los Muertos y el Triunfo de la Muerte, donde encontraremos similitudes expresadas en sus manifestaciones estéticas, sobretodo en la calavera como símbolo y fetiche, que en México llegará a una máxima expresión sensorial y lúdica.

223. Altar del Día de los Muertos, 2015, Mixquic, México.

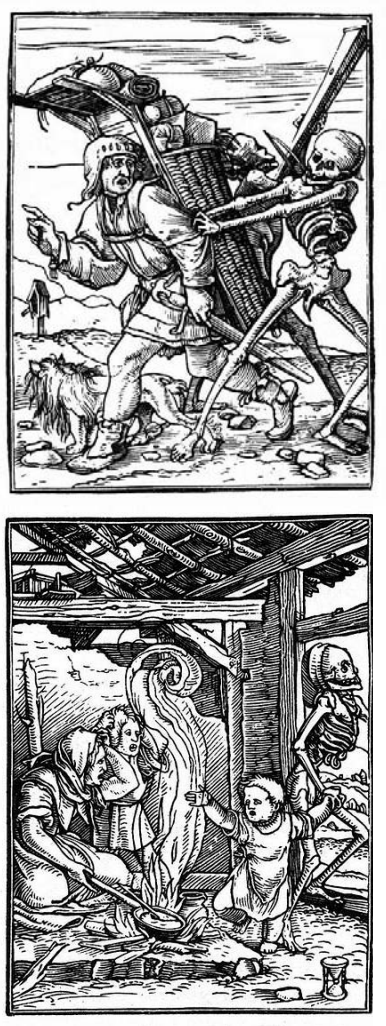
6.2.1.-La Danza de la Muerte.

La Danza de la Muerte aparece a finales del siglo XV y será muy popular en Europa durante siglos, el alcance de su inf uencia iconográfica, según Brandes, habría llegado posiblemente al Día de los Muertos mexicano.[611]

Existen muchas versiones, desde siglo XV al siglo XIX, y será en el Renacimiento cuando aparecerán una serie de libros de pequeño formato con los grabados de la Danza de la Muerte. La versión más famosa son obra de Hans Holbein y sa han venido reproduciendo hasta nuestros días; se trata de una secuencia de escenas cotidianas o de episodios bíblicos en que uno o varios esqueletos acompañan a los protagonistas humanos para recordar que la muerte, siempre al acecho, es una compañera inseparable de la vida humana.[612]

En la Danza de la Muerte las figuras esqueléticas se muestran siempre muy animadas, desde el punto de vista artístico las más interesantes son las que muestran los esqueletos con un alto rango de emociones humanas, como hostilidad, insolencia, júbilo, etc. Éstos en su conjunto simbolizan al fallecido, interactúan con el vivo y ocupan su mundo. Según Humberto Eco, la Danza de la Muerte es una celebración de la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder, ya que en ella bailan juntos los papas, emperadores, monjes o muchachos conducidos por los esqueletos. Según el escritor una de las imágenes más antiguas se encontraba en el cementerio parisino de la Église des Innocents y databa de 1424 y aunque hoy se halla perdida, se conservan algunas reproducciones hechas en grabados. Para Eco tal vez la última y célebre reaparición de la Danza de la Muerte puede verse en la película El séptimo sello de Bergman.[613]

El objetivo de la Danza de la Muerte es sobretodo didáctico, citado por Brandes, James Clark, nos explica que el tema fundamental es la igualdad para todos, indiferente del rango social, ante la muerte como destino. La conclusión que debe extraerse es que el hombre debe arrepentirse de sus pecados antes de que sea tarde. Cabe recordar que en la realidad de la época la muerte estaba muy presente por las grandes plagas europeas. Así que además de retratar lo inevitable y demostrar que la muerte es el gran nivelador



224. Hans Holbein, "Danza Macabra," 37 y 39.

611 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.57
612 Íbid.
613 Íbid.

225. Thomas Larsen Borup, "Det menneskelige Lives Flugtt, eller Doden-Dands", 1814-1836. 36 planchas xilográficas. Estocolmo. Colección particular Paris.

de la sociedad fue una manera de asumir gráficamente y domesticar, tal vez, la terrible fatalidad que cernía incluso sobre las vidas más protegidas.[614]

Como anunciábamos antes, según el estudio de Brandes, esta representación además es uno de los más prominentes antecedentes iconográficos del arte del Día de los Muertos, teniendo en común sobretodo los elementos humorísticos. Aunque para el autor no es comparable al caprichoso y espontáneo humor que generan los cráneos de azúcar y esqueletos de juguete que se producen en la celebración mexicana. Brandes además observa otras diferencias entre estas manifestaciones, por una parte los esqueletos del Día de los Muertos no interactúan con los vivos, en la Danza de los Muertos, en cambio, interfieren en sus actividades diarias para llevárselos, asumiendo una expresión burlona pero claramente ridiculizando a la víctima viviente que está a punto de morir, siendo frecuentemente miembros de la clase social de elite como los clérigos y los nobles.[615]

En las figuras del Día de los Muertos, la representación e idea de la muerte en sí misma es burlona pero sin tener víctimas humanas específicas. Además, contrariamente a lo que se podría pensar, las licencias humorísticas que se otorgan en este día no se expanden a los cementerios. Para el autor es importante destacar que en las vigilias que se hacen para este día en los cementerios mexicanos, no hay iconografía humorística sobre la muerte, los mexicanos no se burlan de la verdadera muerte o de sus queridos difuntos, raramente sus tumbas están adornadas con cráneos o calaveras. El humor sobre la muerte emergería en contexto anónimos, como mercados o periódicos, donde se expone la debilidad de algunas figuras públicas vivas al ser retratadas como esqueletos. Existe también un humor artístico presente en los cráneos de azúcar que llevan el nombre de personas vivas inscrito en su frente, como vimos el caso de la de Frida Kahlo, pero estas calaveras nunca llevarán el nombre de personas muertas. Como vimos anteriormente el arte que se produce para esta celebración es efímero, consumible y durará sólo para esta ocasión.[616]

México es el único país predominantemente católico donde se celebra con tanta exhuberancia artística y humor el Día de los Muertos. Tanto en España como otros países la celebración del Día de Todos los Santos es sombría y melancólica carente de un despliegue y producción estética asociada.

614 Íbid. Pág. 59
615 Íbid. Pág. 60
616 Íbid. Pág. 61

6.2.2.-El Libro del Buen Morir o Ars Moriendi.

Los Ars Moriendi son compendios redactados en el siglo XV que recopilaban las ideas de la tradición cristiana sobre la muerte y eran acompañados de imágenes. El objetivo era proporcionar y fomentar los cuidados que se le daban al moribundo en su lecho de muerte. Gracias a la imprenta tuvieron gran difusión y en las épocas posteriores a las pestes europeas se hicieron imprescindibles ya que la muerte era omnipresente y cercana.[617]

La investigadora Elisa Ruiz se refiere a los factores que coincidieron con la época del Ars Moriendi, estos son la toma de conciencia del ser humano y de su individualidad que había comenzado a gestarse en la mitad del siglo XIV y que hará que el hombre asuma su muerte como un hecho individual y por otro lado la Peste Negra y la Guerra de los Cien Años, que hace al hombre sentir la amenaza de la muerte, su fragilidad y el temor ante la desaparición prematura.[618]

> Las fuentes escritas permiten advertir cómo el individuo comienza a valorar el concepto de unicidad o mismidad y, también, la noción de alteridad. Esta toma de conciencia ha sido el resultado de una lenta transformación que se ha ido operando en todos los órdenes de la existencia. En las producciones artísticas y literarias de la época tuvo su ref ejo en forma del retrato fisonómico y del género biográfico respectivamente; en la vida cotidiana se cifró en la posesión de una habitación propia: la cámara o el "studiolo"; y en el campo de la religiosidad se tradujo en una corriente de espiritualidad que propendía al trato directo con Dios y a una nueva concepción del trance supremo de la muerte.[619]

En este orden de cosas, la mejor salvaguarda era saber como alcanzar la salvación eterna y de manera individual, la dramática idea del Juicio Final colectivo ya no tenía tanta repercusión como la de un juicio personal cara a cara con Dios.

El Libro del Buen Morir vino a regularizar una práctica que se llevaba a cabo desde hacía siglos, que consistía en acompañar al moribundo en su lecho de muerte. Su importancia

226. Hans Holbein el Joven. Danza de la Muerte, 1769 o 1786-1796. Serie de 37 xilografías al guache. Siglo XVIII. Serie ficticia publicada por los hermanos Mechel. Colección particular Paris.

617 Haindl, A. L. "El arte de la buena muerte". Revista Chilena de Estudios Medievales. Universidad Gabriela Mistral. Número 3, enero-junio 2013. Págs.89-108.
618 Ruíz, E. "El Ars Moriendi: Una preparación para el tránsito". Documentación de las IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos. Madrid, UCM, 2011. Pág. 316
619 Íbid.Pág. 315

227. Ars Moriendi. "Impaciencia". Grabados de la compilación realizada por Schreiber. El grabado inferior se atribuye al Maestro E.S.

radicaba en la creencia que un buen morir era clave en la salvación, según la autora esto se debía a que era un momento de gran debilidad del hombre en el que el demonio le tentaba y podía condenar para siempre su alma[620]. Su objetivo es ayudar al moribundo a librar la última batalla que es la muerte y superar a las tentaciones ofrecidas por los demonios con la ayuda del ángel de la guardia. Era un momento de rezo, de que el moribundo ordenara sus asuntos terrenales y administración de los sacramentos que lo dejaría en la Gracia de Dios.[621] Motivado por la tradición cristiana, era dirigido a quienes iban a acompañar a los moribundos para que pudieran infundirles valentía y optimismo en esos momentos de agonía y debilidad. Philippe Ariès en su libro *El hombre ante la muerte*, nos describe la escena:

> El enfermo va a morir. Al menos lo sabemos por el texto donde se dice que está crucificado por el sufrimiento. No aparece apenas en las imágenes en que su cuerpo no está muy enf aquecido, en que todavía conserva la fuerza. Según la costumbre, la habitación está llena de gente porque siempre se muere en público. Pero los asistentes no ven nada de lo que pasa, y por su parte el moribundo no los ve. No es que haya perdido el conocimiento. Su mirada se centra con una atención feroz en el espectáculo extraordinario que es el único en vislumbrar, seres sobrenaturales han invadido su habitación y se apretujan a su cabecera. A un lado, la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial, el ángel guardián; al otro Satán y el ejército monstruoso de los demonios. La gran asamblea del enfermo. La corte celestial está ahí, desde luego, pero ya no tiene todas las apariencias de una corte de justicia. San Miguel ya no pesa en su balanza el bien y el mal. Ha sido reemplazado por el ángel guardián, más enfermero espiritual y director de conciencia que abogado o auxiliar de justicia.[622]

El Libro del Buen Morir se dividía en seis partes. La primera parte se dedica a explicar la muerte como un hecho de la voluntad de Dios que debe asumirse y aceptarse con tranquilidad sea como fuera que se presentara. Según Haindl, se destacaba la importancia de prepararse para estos últimos momentos claves para la salvación "procurando conseguir la Gracia, a través de los sacramentos, el arrepentimiento y la penitencia".[623]
El resto del libro explica las cinco tentaciones a las que se verá tentado el moribundo por el demonio, quien se aprovecha de su debilidad para intentar ganarse su alma. En estos últimos desafíos el moribundo no se encontrará solo ya que el ángel bueno le ofrecerá

620 Haindl, A.L. "El arte de la buena muerte". Revista Chilena de Estudios Medievales. Universidad Gabriela Mistral. Número 3, enero-junio 2013. Págs.89-108.
621 Íbid.
622 Íbid
623 Íbid.

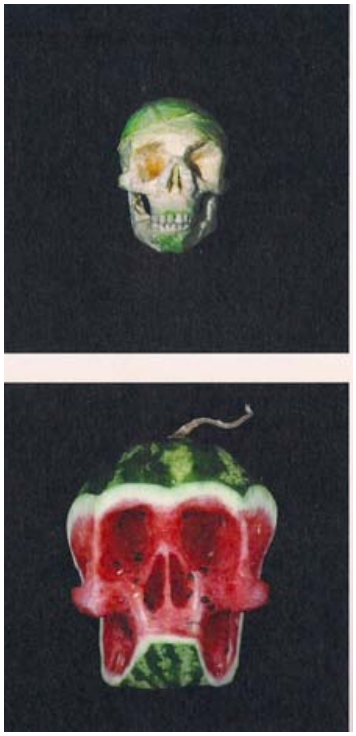
cinco buenas inspiraciones para vencerlos. Todas estas escenas están ilustradas por medio de grabados, lo que contribuía a acceder al contenido a partir del doble registro, lenguaje verbal y el icónico.[624]

El Tratado de la Buena Muerte, quería lograr el arrepentimiento del moribundo para lo cual utilizaba recursos expresivos en la serie de imágenes dobles que acompañaban los capítulos. Estaba configurado de manera que en cada uno de los capítulos se colocaban imágenes de las cinco oposiciones (tentaciones e inspiraciones) a las que estaba expuesto el moribundo. Las imágenes se complementaban con pequeños textos, "tituli" que facilitaban la comprensión de la imagen ya que reproducían las palabras que pronunciaban los ángeles y demonios.[625]

Para Ruiz las imágenes eran dobles y se referían a las cinco tentaciones y sus respectivas inspiraciones opuestas, trataban los temas de: la Incredulidad / Profesión de fe. La Desesperación / Confianza en el perdón divino. La Intolerancia ante el sufrimiento / Capacidad para soportar el dolor. La Autocomplacencia en los propios méritos / Actitud humilde. La Incapacidad de renuncia a los bienes materiales y seres queridos / Renuncia a los placeres de este mundo.

En las imágenes tal como las describía Ariès, vemos al enfermo en su lecho rodeado de seres sobrenaturales, además de ángeles y demonios aparecen personajes con atributos que nos permiten identificar a los de la religión cristiana, Dios, Cristo, Espíritu Santo, La Virgen y San Juan Evangelista. Según Haindl aún cuando visualmente podamos reconocer su papel en la escena no encontramos correspondencia en el texto, pues no se nombran en él, por esta razón la autora deduce que tuvieron desarrollos diferentes y que se juntaron posteriormente.

Es interesante destacar lo que Ariès también señalaba como la muerte pública y que se refería a la costumbre de antaño de morir acompañado, costumbre que hoy se ha perdido, ya que en general tendemos a vivir sin tener a la muerte como una posibilidad, según revisamos en Heidegger, por lo que tampoco se le espera, hoy en día además la muerte ha sido desplazada del hogar y ocurre en un ambiente reducido y hospitalario. Observando las imágenes vemos que acompañan al moribundo varios personajes, los parientes y amigos además de los sobrenaturales, que sólo puede ver el moribundo. Los



228. Dimitri Tsykalov, 2005. "Skull III", "Skull IV" Impresión Lambda 60x60cm.

624 Ruíz, E. "El Ars Moriendi: Una preparación para el tránsito". Documentación de las IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos. Madrid, UCM, 2011. Pág. 320

625 Íbid.

229. Damien Hirst, "For the love of God laugh", 2007. Serigrafía con vidrio y diamante sobre papel. 112 X 83 cms.. Colección particular

seres queridos arropaban y consolaban al moribundo, morir sin prepararse y solo era lo más temido, de ahí el miedo a la muerte súbita, según la autora.

Hemos hablado de la representación de la muerte en las Danzas Macabras y los Ars Moriendi, en la opinión de Ana Luisa Haindl, si bien podemos encontrar grandes diferencias entre ellas, éstas en realidad, las hacen ser manifestaciones complementarias. Si en las primeras se referían a un fenómeno colectivo donde la muerte inevitable celebra su triunfo sobre toda la humanidad sin distinciones, resaltando su carácter dramático y terrorífico. Los Ars Moriendi en cambio, son más piadosos con este destino del hombre y se refieren a la muerte íntima e individual de un alma que lucha por su salvación ayudado por los ángeles y acompañado por su círculo cercano.

> Dos manifestaciones artístico-literarias que, aunque parecen contradictorias, en realidad son complementarias. Mientras la Danza representa la muerte inevitable, que podía llegar en cualquier momento, sin distinguir estamentos, riquezas o edad, el Ars Moriendi ayuda a enfrentar esta Danza con serenidad. Por lo tanto, tiene como objetivo "eliminar en la medida de lo posible el trauma moral y espiritual experimentado en el lecho de muerte".[626]

Según Ariès:

> (...) al final del Medievo, la época de las danzas macabras y de los esqueletos dejará con el tiempo paso a la obsesión y fascinación por la muerte física presente en el siglo de las Luces; no tienen miedo del más allá sino "vértigo ante el corto espacio de tiempo, plagado de misterios conocibles, que separa el fin de la vida y el inicio de la descomposición".[627]

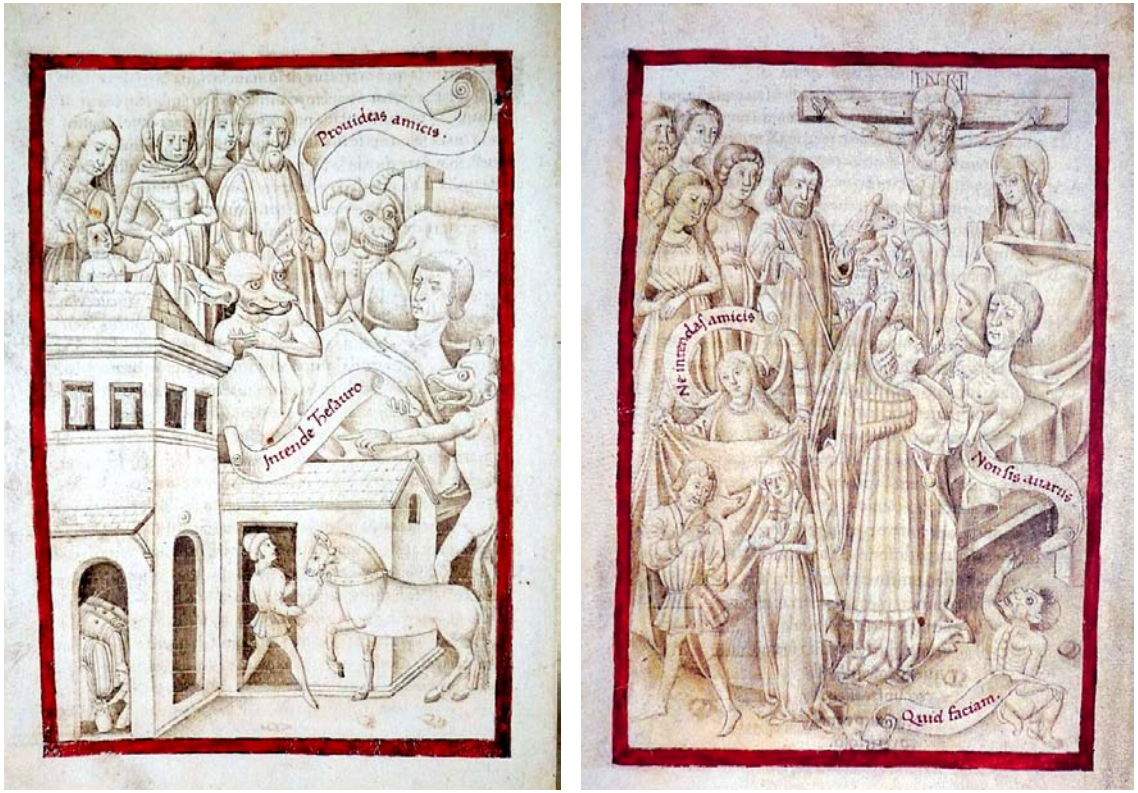
En esta época comienzan aquellos paseos, que ahora nos parecen incomprensibles, a los cementerios. Que se convierten en un lugar de encuentro donde asisten parejas y niños. Esto sucede, según Chocarro, incluso hasta los siglos XVII y XVIII. Según la autora será a mediados del siglo XIX que:

> (...) empiezan a realizarse modificaciones respecto a los dichos populares, y empieza a interpretarse una serie de fenómenos, que si bien venían produciéndose desde siempre, ahora

626 Haindl, A.L. "El arte de la buena muerte". Revista Chilena de Estudios Medievales. Universidad Gabriela Mistral. Número 3, enero-junio 2013, págs.89-108

627 Chocarro, L. Tesis: "Representación social de la muerte entre los profesionales sanitarios: una aproximación psicosociológica desde el análisis del discurso". Universidad Complutense de Madrid. Marzo, 2010. Págs. 107-108

eran interpretados como obras del diablo. El enterramiento poco a poco pasa de ser el paso a la salvación eterna, a ser obra del diablo. Este miedo, se acrecienta por el temor a la peste, y empieza a asociarse la peste con el demonio y los prodigios de la muerte (olores, gases, explosiones..).[628]



230. Ars Moriendi. "Tentación diabólica de la avaricia" y "La buena inspiración del ángel contra la avaricia". Escrito por el copista Giovanni Marco Cinico (†1499) e ilustrado por Cola Rapicano. Manuscrito en pergamino de medidas 27,6 x 20,2 cm. Se data en torno al año 1480. En la Bibliothek Otto Schäfer (Schweinfurt, Alemania).

628 Íbid.

231. Clusone, "Triunfo de la Muerte", 1485. Oratorio del Disciplini, Italia.

6.2.3.-El Triunfo de la Muerte.

Este tema artístico se inscribe en el arte cristiano y se relaciona como una interpretación del Juicio Final. Según Humberto Eco, el Triunfo de la Muerte, aparecerá en la literatura el siglo XII, con los *Vers de la Mort* de Hélinand de Froidmont y continuará presente también en las variaciones sobre el tema poético del *ubi sunt* (*dónde están?*), que se pregunta por el paradero de los que han desaparecido de la faz de la tierra.[629]

Según Eco, será en muchos ciclos pictóricos, como los frescos del Cementerio de Pisa, donde aparezcan versiones del Triunfo de la Muerte. El autor relata que en la antigua Roma en la celebración de los triunfos de los caudillos victoriosos, acompañando a los héroes iba un siervo que repitiendo continuamente la frase "recuerda que eres un hombre", al modo de un *memento mori*. Sobre este modelo nacerá una literatura de los triunfos en la que siempre está presente un Triunfo de la Muerte, cuya victoria consiste en vencer toda la vanidad humana, el tiempo y la fama. El Triunfo de la Muerte como decíamos va acompañado de la visión del Juicio Final, concebida como otra forma de asustar a los fieles ante un destino inevitable. [630]

La función de estas imágenes era predicativa como en el caso del Memento Mori, recordarles a los vivientes despreocupados lo cercana e inevitable que era la muerte, para así lograr que pudieran arrepentirse a tiempo. Era una prédica que lograba alertar y difundir los castigos y penurias que pasarían en el infierno. Todo esto se debe comprender en el contexto de la época medieval donde la muerte era muy presente y amenazaba continuamente la existencia por las continuas guerras, pestes y hambrunas que hacían que la vida de las personas fuese mucho más corta que la actual.

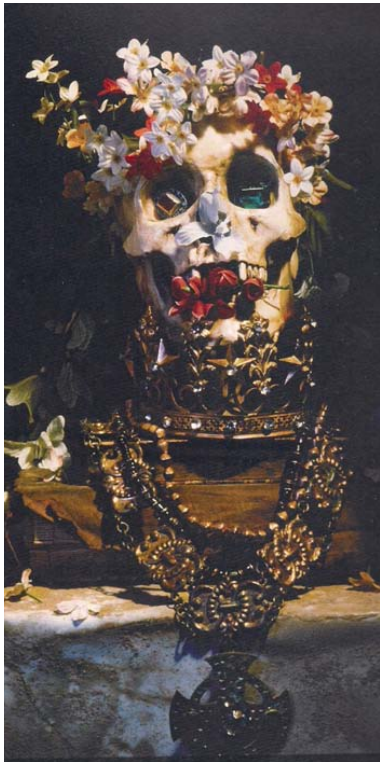
El Triunfo de la Muerte como tema pictórico aparece bajo la mano de numerosos artistas, la obra atribuida a Francesco Traini o a Buonamico Buffalmacco ubicada en el lado suroeste del cementerio del Camposanto de Pisa y datada en 1350, se considera representativa del arte del trecento italiano.[631] En ella se aprecia la devastación causada por la muerte por sobre los vivos. El uso de colores pasteles y en general de una atmósfera más luminosa y colorida que contrastan con la sombría y enrarecida que aparece en la conocida versión de Pieter Brueghel el Viejo, datada en 1562, y que está presente en el Museo del Prado. Eco menciona también otros temas que se relacionan con la muerte y con este mismo

629 Eco, H. "Historia de la Fealdad". Ed. Alianza, Madrid. Pág. 62
630 Íbid.
631 Íbid.

objetivo de prédica. Como es el caso de historias en que la muerte en forma de esqueleto va al encuentro de los vivos representando la imagen evocadora de un futuro inevitable que se reafirmaba con frases como, "Nosotros éramos como sois vosotros ahora, vosotros sereis como nosotros somos ahora!". El autor nos señala que este tema aparece también en el fresco del *Encuentro de los tres vivos y de los tres muertos* del siglo XIV, presente en la abadía de Santa María de Vezzolano, en *El Contraste de los tres vivos y de los tres muertos*, datado en el siglo XV y presente en la sacristía de San Luca, en Cremona, y en el fresco pintado sobre la fachada del edificio medieval del Oratorio del Disciplini en Elusone en Bérgamo, también del siglo XV, donde se puede encontrar un fresco que reune los dos temas hasta ahora comentados, el del Triunfo y Danza de la Muerte, que se ubica en su parte inferior.[632] En esta imagen del Triunfo de la Muerte, la muerte aparece como un rey, una calavera coronada, alegre y enérgica agitando unos lienzos con inscripciones. A su lado dos calaveras atacan a los humanos, reyes, nobles, obispos, filósofos, sin distinción, quienes les ofrecen riquezas y bienes a cambio de su perdón. Las inscripciones inferiores declaran con un dejo de esperanza, que la muerte afecta tan dolorosamente sólo a aquellos que ofenden a Dios y que conduce a una vida mejor para los que practiquen la justicia.[633]

232. Triunfo de la Muerte, detalle. Siglo XV. Palazzo Abatellis, Museo regional de Sicilia.

632 Íbid. Pág. 67
633 Íbid.



233. Cindy Sherman, "Untitled", 1992. Cibachrome. 101,6 X 67,3 cms. Colección particular.

6.3.-Duelo y muerte contemporánea. La muerte en el imaginario mexicano actual.

> "Decían los antiguos que cuando morían, los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir, casi despertando de un sueño, y se volvían en espíritus o dioses...Y cuando alguno se moría, de él se solía decir que ya era téotl".
>
> Bernardino Sahagún

A lo largo de este capítulo hemos revisado las creencias sobre la muerte según el imaginario mesomericano y cómo se manifiestan tanto en los rituales funerarios como en la Fiesta del Día de los Muertos. Brandes nos advertirá sobre la existencia de un estereotipo que existe sobre los mexicanos en su actitud hacia la muerte. Estereotipo que según el autor, se basa principalmente en su forma de celebrar el Día de los Muertos que genera sentimientos encontrados y una gran atracción a quienes lo observan desde fuera. La idea de una mórbida obsesión con la muerte, idea que promueve el Día de los Muertos, les ha dado a los mexicanos una identidad que los hace reconocerse a ellos mismos.[634] Según la opinión del autor existe una idea que se repite dentro y fuera de las fronteras de México, y es que a los mexicanos les costaría distinguir entre los fenómenos de la vida y los de la muerte y que parecen imperturbables ante esta última. Mientras los europeos en cambio, serían tremendamente aprensivos, sintiendo repulsión ante la realidad de la muerte, diferenciando marcadamente a la vida de la muerte.[635]

El problema de esta afirmación consistiría en primer lugar en generalizar, ya que no se diferencian los grupos étnicos, clases sociales ni las regiones. Octavio Paz en su libro *Laberinto de la Soledad*, escribe sobre esta visión del mexicano a quien la muerte le es familiar. Paz dice que el mexicano pronuncia fuerte la palabra muerte, en otros lados inpronunciable, que juega con ella, bromea, la celebra, la acaricia. Aclara que con esta actitud puede haber tanto temor como en la de otros, pero al menos la muerte no se esconde, se le mira cara a cara, con impaciencia, desdén e ironía. Para el autor

634 Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Publishing. Oxford, 2006. Pág.193
635 Íbid. Pág.183

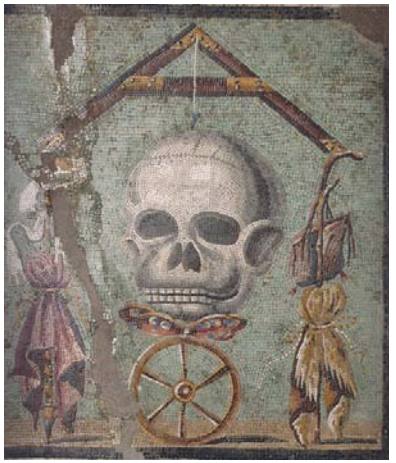
la indiferencia del mexicano hacia la muerte esta fomentada por su indiferencia con la vida. Es natural, incluso deseable, y cuanto antes mejor. Vida y muerte son inseparables, ya que cuando la vida no tiene significado la muerte se torna muy significativa.[636] Con respecto a esta actitud ante la muerte, según el antropólogo Luis Alberto Vargas:

> Los mexicanos de hoy continuan angustiados con la perspectiva de la muerte, igual que toda la humanidad, pero en contraste con otras personas, no se esconde detrás de la muerte, más bien vive con ella y la hace objeto de sus bromas y trata de olvidarla transformándola en algo familiar.[637]

En México se trata a la muerte de "tú". El autor es enfático en señalar que debido a las diferencias entre los grupos no hay, ni puede haber, una idea general del mexicano ante la muerte, como tampoco un sentimiento único. Señala también que el humor usado para referirse a ella sobretodo en el Día de los Muertos, puede ser una manera de enfrentarse directamente a ella, o psicológicamente, escapar de ella, o de ambas cosas.[638]

Señala además que el humor característico de la celebración del Día de los Muertos no es restrictivo del pueblo mexicano, ya que lo cómico era un componente común en los rituales funerarios, siendo las estelas irlandesas un ejemplo de ello.[639]

Contrario a lo que podríamos pensar, quizás por nuestro imaginario basado en la idea occidental de un paraíso perdido rousseaneano,[640] donde la naturaleza acoge, provee y protege a sus habitantes y donde no se pudiera pensar que existe ni el miedo, ni la angustia, Westheim nos aclara que ya en el mito de los pueblos prehispánicos la vida es la antesala a una existencia más perfecta y feliz. Dentro de los fundamentos del pensamiento mágico la vida del hombre está, con culpa o sin culpa, continuamente expuesto a la "desgracia, la perdición y al aniquilamiento" por causa de los dioses.[641]



234. Memento Mori, Siglo I D.C., Mosaico policromado. 47 X 41 cms. Nápoles, Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli e Pompei.

636 Íbid. Pág.181
637 Íbid. Pág.182
638 Íbid. Pág.187
639 Íbid. Pág.193
640 "El hombre salvaje, nos confirma Rousseau, no le teme a la muerte; de hecho, no sabe que va a morir. En su unión con la Naturaleza, sólo le provoca malestar, quizás terror, la insatisfacción de sus necesidades más básicas". Condorcarqui, T. "El paraíso perdido de Rosseau". Revista El Corán y el Termotanque. Buenos Aires, 2012.
641 Westheim, P. "La Calavera". Ed. Era, México, 1971. Págs.17-18

> Y como el pensamiento mágico no es capaz de representarse un fenómeno en forma abstracta, conceptual, busca y halla la causa en lo que el mito considera causa de todo acaecer: en el obrar de las deidades.[642]

De este modo, la vida desde el pensamiento prehispánico mexicano se presenta como trágica y antojadiza, sujeta a la voluntad de unos dioses que no se rigen por normas éticas y que pueden destruir la vida, según se creía, de manera arbitraria de acuerdo con la naturaleza. El mismo autor explica que en el México Antiguo no se temía a Mictlantecuhtli, Dios de la Muerte, sino que el temor estaba enfocado a la fatalidad representada por el Dios Tezcatlipoca,[643] personificación de la angustia de vivir. El temor de los indígenas estaba en el reconocimiento que habían hecho sobre la incertidumbre total en la que vive el hombre: "reconocimiento de una realidad: del fenómeno de la fragilidad e inseguridad de toda la vida humana."[644] Para el pensamiento indígena y sustentado por sus mitos creadores, la concepción del mundo se establecía gracias a una serie de destrucciones, el mito de la creación se inicia con cuatro destrucciones sucesivas del mundo. Así el indígena albergará en su imaginario que toda existencia es una infinita sucesión de cataclismos.

Para el autor es debido a la convicción íntima que tenía el indígena de que la vida era sufrimiento y de su propia percepción de debilidad ante la brutalidad del fuerte, lo que le hace aceptar de alguna manera al cristianismo misionero a través de adoptar con pasión la imagen de Cristo martirizado.[645] Por otro lado, como vimos anteriormente, la fuerte creencia en la vida en el más allá, que además no dependía del comportamiento del hombre en la tierra ni tampoco distinguía entre cielo o infierno, hacia más aceptable e incluso tentadora a la muerte.

> Los mayas llamaban al niño recién nacido "prisionero de la vida": la muerte libera al hombre de la cárcel, de una reclusión pasajera. De acuerdo con esta concepción, el hombre no se aferra a la vida. En el México prehispánico es fácil morir, y no sólo la muerte gloriosa en la piedra de los sacrificios o en la batalla.[646]

642 Íbid.
643 Tezcatlipoca no es sólo una fuerza natural: su poder destructivo está previsto en el plan del cosmos. Íbid.
644 Íbid. Págs.13-17.
645 Íbid. Pág. 13.
646 Íbid. Pág. 56

Esta percepción de que la vida era trágica se transmitía tempranamente a los niños. Así también la idea de que con la muerte los martirios se acababan y se podría encontrar la felicidad. La divulgación de estas ideas está presente en numerosos poemas y literatura de la época precolombina.

> En el mundo precolombino de las tierras altas desde la infancia se inculca en la mente de los niños la dolorosa angustia de la vida y un oculto anhelo hacia la muerte Un buen ejemplo son las palabras de un padre azteca a su hijita de temprana edad -entre seis y siete años- al recordarle en una plática de un profundo sentir humano que: "Aquí en la tierra es lugar de mucho llanto, lugar donde… es bien conocida la amargura y el abatimiento. Un viento como de obsidianas sopla y se desliza sobre nosotros...no es lugar de bienestar la tierra, no hay alegría no hay felicidad...(...)
>
> Todo ello tal vez resultado de una extraña incapacidad para superar la atávica infelicidad que amarga la vida. De ahí que a partir de esta ancestral herencia el pueblo mesoamericano busca la "felicidad" en la muerte, para alcanzar a través de ella el soñado bienestar. Extraña conducta que materializa el poeta a través de un interesante e incomparable símil de una extraordinaria belleza, cuando compara el valor y fragilidad de la vida con los objetos considerados más bellos y preciosos, los más valiosos.
>
> Aun el jade se rompe,
> aun el oro se quiebra,
> aun un plumaje de quetzal se rasga. . .
> ¡NO se vive para siempre en la tierra:
> sólo aquí un breve instante perduramos!.
> (Garibay, 1971:vol. 1:103).[647]

La concepción de la vida como algo transitorio entre una vida sobrenatural más extensa la hacía entenderse como "mera estación de tránsito". Para Westheim es por esto que la vida perdía su profundidad pero ganaba espacial y temporalmente en extensión.

> Pues la conciencia de que la muerte es el fin irrevocable no sólo implica una limitación de la vida; es lo que propiamente le da la forma. Es un estímulo que confiere a la vida plenitud, que llena de máxima intensidad el momento que se va para nunca volver. [648]

647 Gussinyer i Alfonso, J. "La muerte en la literatura precolombina de Mesoamérica". Boletín americanista, 1995. Pág. 159
648 Westheim, P. "La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág. 56

Comprendiendo este singular modo de ser del mexicano hacia la muerte, es inevitable recordar lo que revisamos en el primer capítulo de esta tesis, sobre la idea de la muerte a través del pensamiento de Martin Heidegger. Lo que este autor proponía era un modo de ser del hombre que denominará *ser-para-la-muerte*. Este hombre es aquel cuya vida está de manera estructural abocada a la muerte, es conciente de que la muerte es inminencia y constituiría su máxima posibilidad, de esta manera,

> El hombre es posibilidad, constituitivamente es un poder ser, y la muerte es la máxima posibilidad, la plenitud del poder ser del Dasein como unidad y totalidad.[649]

Para Heidegger este tipo de existencia sería la verdadera y consistiría en no evadir la muerte y aceptarla y soportarla como posibilidad ya que sólo enfrentando esta angustia provocaría en el hombre un estado de *libertad-para-la-muerte*.[650] Como hemos visto en del Día de los Muertos el mexicano abre un espacio festivo y lúdico donde se relaciona activamente con la muerte y con sus muertos, es un día colorido y alegre donde además se produce arte temático especializado que busca difundir el humor y la exaltación de los sentidos bajo este tema tradicionalmente más oscuro, ya hemos visto en los antecedentes del arte europeo como la muerte aparece aunque irónica siempre cargada de prédica y reproche.

El Día de los Muertos es una fiesta de rituales de encuentro y comunión con los fallecidos donde se abren licencias únicas en cuanto al trato del individuo y la sociedad hacia la muerte. Se lleva a cabo mediante visitas a los cementerios que se ornamentan con flores y velas y donde se acompaña a los difuntos con música, cantos y rezos e incluso fuegos artificiales en algunos casos. Fiesta donde los familiares reciben la visita anual de sus fallecidos que son atraídos por el estimulante altar del hogar y el aroma del banquete que se les prepara especialmente. Podemos decir que los mexicanos en su conducta confiada y familiar se encuentran con una muerte más cercana y como fenómeno menos impenetrable, y aunque no menos dolorosa ni angustiante, cada año tienen la libertad de hablar, jugar y reírse de ella de manera conjunta con sus familiares y en sociedad.

Sin duda aquello es una diferencia con respecto a nuestras costumbres católico-occidentales que ven en la muerte un fenómeno tabú que se evade y del que no se habla,

649 Omar, M. "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba. Publicaciones Filosóficas, 2003. Pág. 14
650 Íbid.

aún menos se juega con ella incluyendo a los niños, con juguetes y calaveras con sus nombres para regalar. En este sentido según Westheim no es el temor a la muerte sino que la angustia e indefensión ante la vida, ante los peligros y los demonios que existen en la vida, lo que "da un tinte trágico a la existencia del mexicano hoy como hace dos y tres mil años".[651] Para el mexicano la angustia ante la posibilidad e inmanencia de la muerte existe, pero se afronta, se acepta la muerte como parte de la vida y se llega a jugar con ella en este día especial.

235. Paolo Canevari, "Bouncing Skull", 2007, Video 16/9, 10,18 minutos, Galería Christian Stein, Milán.

651 Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971. Pág.11

Conclusiones.

Partimos este capítulo relacionando las funciones de la religión, del mito y del rito con las del arte. Vimos como todas ellas buscan dar un sentido a la existencia humana siendo especialmente útiles cuando ésta se torna insegura e inestable por causa del sufrimiento, del duelo en este caso.

Comprobamos de qué modo son capaces de hacer tolerable y consolar al individuo, al otorgarle imágenes públicas donde éste se identifique y reconozca los sentimientos confusos que le desbordan, logrando armonizarlo con el Universo que de súbito parece haberle dejado solo con su sufrimiento. De esta manera además, consigue armonizarse con él mismo y con su cultura, conectándose mediante el rito con lo sagrado que está en el origen de todas las cosas.

Profundizamos en estas ideas y gracias a Campbell consideramos ahora al artista como creador de mitologías contemporáneas, lo cual lo ubica en un rol nuevo, donde es capaz de producir una convulsión de la experiencia al lograr la comunicación efectiva entre su mundo interior y el de los otros. El artista es capaz desde su propia experiencia individual en el mundo transmitir efectivamente lo percibido desde una conciencia a otra, no como información sino como participación espiritual. De esta manera el artista puede percibir y expresar lo misterioso y sagrado del mundo que le rodea, pudiendo elaborar imágenes que los convoquen, a través del lenguaje mitológico.

De esta manera volvemos a comprobar cómo la terapia por la pérdida del duelo que, según Sloterdijk, sólo podía llevarse a cabo mediante el lenguaje mitológico se relaciona con el artista, al ser éste posibilitador de una comunicación profunda y espiritual a partir de una vivencia personal que alcanza gracias a él, el valor y la fuerza de un mito vivo.

Hemos abordado la relación entre rito y arte como manifestación de la emoción humana y visto la forma estructurada en que ambos pueden llevar a cabo la catarsis y con ello la liberación de la tensión, sin perder su relación con el presente, claves para el reestablecimiento del individuo en duelo, mediante lo que Scheff denominará distanciamiento estético.

La revisión de la práctica de los ritos funerarios, tanto occidentales como mesoamericanos, y sus funciones, nos remitió a revisar cómo hacen posible que la emoción de la tragedia individual de la muerte sea traducida en el lenguaje de lo conocido y controlado, las

costumbres, las religiones, los rituales y la sociedad. El rito funerario, por un lado marca la separación de vivos y muertos, a la vez que reestablece los lazos afectivos mediante un nuevo lenguaje simbólico y estético, como vimos puntualmente en el caso de Mesoamérica.

Por último revisamos las creencias y rituales mesoamericanos que ofrecen una alternativa estética a la vivencia de la muerte y comunión con los fallecidos, donde el dolor existe pero se libera mediante un contacto reiterado con los difuntos sin perder el contacto con un presente que es intencionalmente estimulante, colorido, aromático y bello. Proponemos que el anhelado apaciguamiento se consigue mediante la configuración de un ritual que se alarga en el tiempo, dando más espacio de intercambio, adaptación y convivencia entre los vivos y los muertos. Esto es fundamentado por las creencias que alargan el periodo del muerto en tierra, antes de su viaje al inframundo, pudiendo además ser acompañado y auxiliado por sus familiares.

La celebración del Día de los Muertos la hemos hecho no sólo desde el ritual, sino como práctica estética validada por el estudio de Luz Arango, donde pudimos contrastar un modo de ser ante la muerte donde prima el humor, la alegría por la visita de los muertos y un gran despliegue de producciones de arte temático, que se reunen con las ofrendas en los altares de los hogares. El representativo ícono de la calavera y los cráneos han sido el punto de partida para un análisis que vincula su origen tanto con el mundo prehispánico como con el europeo, donde hemos visto sus diferentes manifestaciones y diferencias.

Así hemos acabado este capítulo reflexionando sobre cómo es sentida y vivenciada la muerte por quienes participan en esta Fiesta y si este modo de ser es permanente o específico de esta celebración. Concluimos que en México actual, al menos en este Día de los Muertos a la muerte se le tutea y se bromea con ella. El tradicional aguijón de la muerte es tratado con familiaridad y creatividad dentro de un ambiente alegre y festivo que incluye a todos los miembros de la sociedad y los cohesiona, proporcionando para quienes la miramos como espectadores una alternativa estética de liberación de la angustia.

X. Tercer capítulo:

Duelo Artístico. Expresiones visuales contemporáneas sobre el duelo y la muerte.

Como hemos ido viendo en el desarrollo de esta investigación, la muerte como fenómeno misterioso, incomprensible y doloroso en extremo ha ido desencadenando diversas reacciones en el hombre quien ha elaborado distintos sistemas de pensamiento y conductas rituales para poder tener la capacidad de tolerarla y de alguna manera hacerla parte de su vida.

En el primer capítulo exploramos cómo el hombre a través de las distintas disciplinas a las que se dedica, ha ido pensando y repensando la muerte para darle una cabida en nuestra cultura y un sentido tanto personal como colectivo. Además hemos visto las propuestas que se ofrecen para que el individuo pueda seguir con su vida, desde los pensamientos primitivos como creencias de sobrevida, hasta las propuestas filosóficas y psicológicas de terapia del duelo a través del arte.

En el segundo capítulo vimos cómo se vinculan estrechamente la religión, el mito, el rito y el arte en su función de hacer trascender el sufrimiento y la confusión que provoca la muerte en el sobreviviente, aquello ocurriría según Geertz, al ofrecer de modo simbólico y mítico una imagen concreta y específica que nos ayuda a resistir la falta de sentido que nos presenta este hecho. Esto mediante la creación de imágenes públicas de sentimientos que nos ayudan a reconocer y clarificar la confusión de los nuestros, uniendo de esta manera al individuo con la naturaleza y haciéndolo consciente de su comunidad de origen y destino,[652] porque según vimos en Dewey, consideramos sano y coherente aquello que está conectado y en un contexto común.[653]

El ser humano encontraría un apaciguamiento trascendente y un sentimiento de verdad profunda en esta pertenencia que abarca algo más amplio que lo íntimo vinculándose con el Universo. La convicción interna de que lo que ocurre bajo el orden del Cosmos ha de tener una coherencia, conecta al individuo con un sentido más profundo de su experiencia que resuena en su interior. Según el autor esta percepción nos "trae un sentido peculiarmente satisfactorio de esta unidad que tiene en sí mismo y con nosotros".[654]

De esta manera, en este tercer capítulo, continuamos revisando las expresiones artístico-rituales ante la muerte pero ahora las investigamos desde el terreno del arte contemporáneo, en las propuestas de algunos artistas que han experimentado sobre el tema de la muerte del otro y del otro amado, en la forma del duelo.

652 Dewey, J. "El arte como experiencia". Paidós Ed. Barcelona, 1998. Pág.305
653 Íbid. Pág. 219
654 ïbid. Pág. 220

En este capítulo observaremos que los artistas reflejan en su trabajo las creencias e ideas que coexisten culturalmente sobre el duelo y la muerte, ideas que hemos revisado en los capítulos anteriores, y veremos cómo su visión es también una propuesta personal de darles sentido desde lo estético. Revisaremos cómo cada uno de los artistas seleccionados edita según su historia personal y su contexto cultural los conocimientos que existen sobre la vida, y el cese de ella, creando imágenes distintas de gran profundidad psicológica, estética y social. Recordemos también que gracias a Campbell consideramos al artista como un creador de mitologías contemporáneas, que es capaz de transmitir efectivamente lo experimentado personalmente, sea en este caso dolor u horror, desde una conciencia a otra, pero no como una información sino como una participación espiritual, provocando una convulsión de la experiencia al lograr la comunicación efectiva entre su mundo interior y otros mundos interiores.

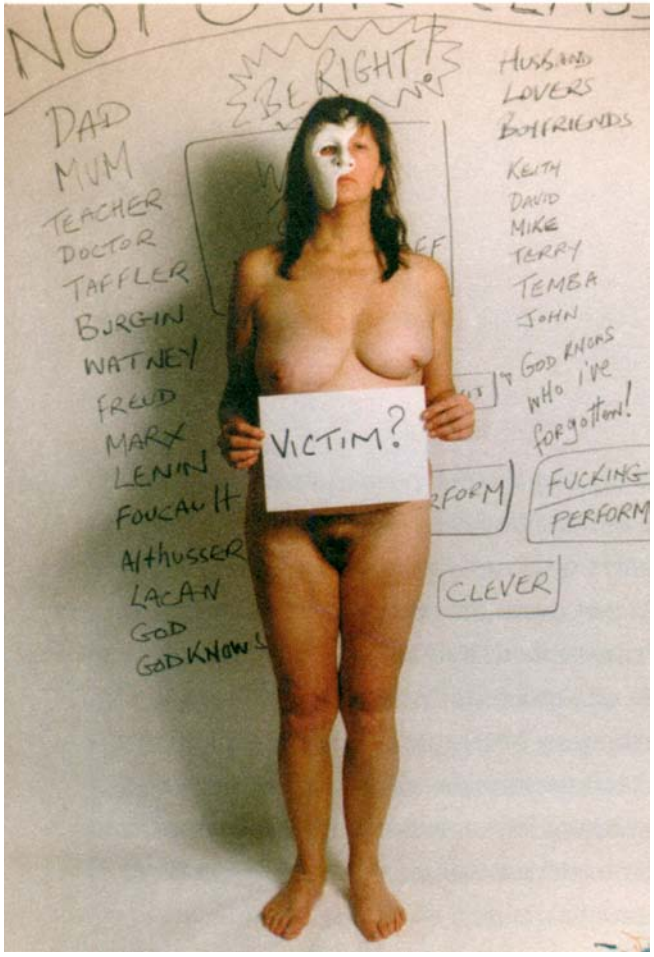
En este capítulo revisaremos algunos trabajos de Teresa Margolles, Joel-Peter Witkin, Ana Mendieta, Jo Spence, Bill Viola y Duane Michals. Observaremos parte de su obra bajo las perspectivas que hemos ido viendo durante esta investigación y comprobaremos cómo su trabajo se transforma en un hacer ritual, entendido como modo de acceso programado y repetitivo hacia una realidad elevada e inaprehensible para ellos de otra manera.

Todos estos artistas tienen en común y como motor creativo la desazón que les produce el problema de la muerte. La desaparición, el sentido de la existencia, el problema del inicio y del fin, la trascendencia, el sufrimiento y el tremendo impacto que es en sí la extinción natural que nos sucede como seres vivos. Son artistas que han explorado caminos para explicarse a sí mismos facetas de la muerte y de la existencia que les obsesionan. Veremos bajo qué mecanismos visuales consiguen exteriorizar y desenmarañar el caos que provocan las emociones diversas y confusas que vivencian ante la muerte, experimentando y ampliando su visión con conocimientos rituales, sabiduría de otras culturas o de la propia historia del arte. Así cada uno de distinta manera hace visible sus experiencias e ideas sobre la muerte como fenómeno del ser humano o como vivencia del duelo, consiguiendo el apaciguamiento de sus temores, depresiones y angustias por medio de la catarsis que es capaz de otorgar el arte.

La obra de estos artistas se debe comprender en todo este proceso no como una respuesta definitiva sino como una declaración de intenciones sobre lo que construyen como creencia y modo de sobrevivencia para sí mismos, por medio de la imagen. Son propuestas de los autores para dar una interpretación a la muerte y tentativas para aceptarla y sobrevivirla con los medios que conocen.

De esta manera, en este capítulo observaremos diferentes trabajos artísticos que contrastan en su manera de hacer y de representar los temas de la muerte. Intentaremos

dilucidar y vincularlos con las creencias a las que se inscriben e intentar llegar a sus motivos internos para ver si el rito del arte puede liberarlos (o no) de estas problemáticas vitales.



238. Jo Spence y David Roberts, 1989, “Not our class?”

239. Teresa Margolles, 1994, "Carrusel Lavatio Corporis". Escultura de madera, metal y caballos embalsamados. Medidas: 200 x 200 x 250 cm. Galería Art Bärtschi & Cie, Ginebra.

240. Teresa Margolles, 1998, "Autorretrato en la morgue". Fotografía sobre papel.

1.-La Muerte del Cuerpo. De la visión forense a la interpelación culposa. Teresa Margolles.

Una primera vista a la obra de la artista Teresa Margolles causa un rechazo espontáneo, nos muestra aquello que hemos negado ser desde el principio de los tiempos, aquello que mediante el desarrollo de la cultura hemos ido cubriendo de significados. Nos muestra el cuerpo sin más, en toda su posibilidad biológica, en toda su desnudez, dispensable, anónimo, corriente y descompuesto.

Originaria del norte de México, rodeada de un ambiente de extrema violencia, asesinatos, desapariciones y decapitaciones masivas, el trabajo de Margolles se ha ocupado de la muerte desde los años 90`s. Perteneció al grupo SEMEFO (Servicios Médicos Forenses integrado por Margolles, Carlos López y Arturo Angulo), con quienes se inició en temas relativos a la muerte física en torno al cadáver. En sus obras, videos e instalaciones trabajaban con materias orgánicas sin vida, obras perturbadoras entre las que destaca la serie hecha con caballos muertos en poses humanas, como la del caballo sentada en una banca con el miembro sexual erecto.[655]

Quizás puede atribuírsele a Margolles un trauma como origen de su búsqueda artística, ya que según su propio relato, cuando era pequeña le dejó una gran impresión el encuentro del cadáver de un caballo, la evidencia de su descomposición a lo largo de los días despertó en ella la idea de abandono del cuerpo y la curiosidad; que le llevó a lanzarle una piedra haciendo escapar decenas de polillas. Según Rocío Silva, este es un momento clave y revelador para la artista, como primer encuentro con la muerte y su transformación en un cuerpo-resto donde se originarán las preguntas que se hará después respecto al lugar y función de estos restos en nuestras sociedades.[656]

La obsesión de Margolles con la muerte la lleva al extremo de hacerse técnica forense para poder estar más cerca de su "materia prima" creativa. De esta época y ya trabajando individualmente, son sus polémicos trabajos *Autorretratos en la morgue* (1998) y *Lengua* (2000). En la serie de autorretratos, la artista se fotografía junto con cadáveres de personas no identificadas que tuvieron una muerte violenta. Las imágenes son de alto impacto, por su crudeza y por el tratamiento de instantánea de la fotografía sin añadir elementos, poses, ni crear atmósferas, sólo mostrando nítidamente aquello que la mayoría no hemos visto nunca, fuera de las películas de terror. Podríamos pensar que no hay diferencia

655 Silva, R**.** "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver" La Insignia. EEUU, enero del 2004.
656 Íbid.

con las imágenes que vemos a diario en la prensa roja, pero Margolles se mueve en el mundo artístico, ubicando sus imágenes en un contexto de contemplación, y no en el efímero de los noticieros o periódicos. Ella realiza obras de grandes dimensiones que instala en museos o salas donde se dan las condiciones físicas y culturales para que nos detengamos en la imagen y en sus detalles. En este sentido también el fotógrafo Andrés Serrano descontextualizará sus imágenes cuando hizo grandes gigantografías de muertos de la morgue que ubicó en vallas publicitarias del centro de Nueva York.

241. Andrés Serrano, 1992. "La morgue (muerte por ahogamiento II). Fotografía sobre papel.

Margolles camina por la frontera de la ética, del Gore, del kitsch y de la denuncia social. Muestra los cuerpos indignos, desnudos y corruptos por la descomposición, lo que nos provoca una sensación de morbosa curiosidad, a la vez que miedos y molestias profundas, nuevas e indescriptibles. En opinión de Elvira Castro, la artista justificaría el explorar estos límites por ser una crítica social dentro de un ambiente donde la violencia por extendida ha perdido ya su poder de hacernos reaccionar,

> (...) el entumecimiento oficial como respuesta que hipoteca no ya la vida sino la existencia humana en todas sus dimensiones.[657]

242. Teresa Margolles, 1997, "Catafalco". Instalación realizada con materiales orgánicos. Museo de Arte Contemporáneo de Frankfurt Am Main. Alemania.

La artista nos muestra la muerte con ojos de forense, en su faceta más biológica, en la peor de sus manifestaciones, en la manera en que en nuestras peores pesadillas la visualizamos. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, toda los conocimientos humanos han intentado explicar y sublimar esta muerte cruda, de un cuerpo que ya no es nada, que se descompone, que se pierde en la nada, separado totalmente de un alma, sin una identidad, sin lazos, un despojo de carne. Se le ha dado significado, mediante las creencias, al fallecimiento y se ha creado una manera de actuar ritual para poder lidiar con el cadáver. Ceremonias de despedida, de sublimación, de esperanza, que en Margolles quedan resumidas a la visión de un objeto, aquello inmóvil e inerte, que nos intimida porque sabemos que alguna vez fue algo-alguien, parecido a nosotros y es a la vez una imagen de lo que seremos nosotros en algún momento indeterminado.

Margolles es consciente, quizás demasiado, de nuestra finitud. Aquello que para Heidegger era la existencia auténtica del hombre, el *ser-para-la-muerte*, es en ella conciencia y puesta en escena de la angustia y el miedo. Es en su obra donde nos descubrimos como una "nada", solitarios, expuestos sin la aureola protectora de la cultura,

657 Castro, E. "Teresa Margolles: La muerte es bella". Revista Arte. Grupo Excelencias, Número 6.

243. Teresa Margolles, "Lengua", 2000. Lengua humana con piercing expuesta en el Museo Carrillo Gil. México.

244. J.P. Witkin. "Glassman", 1994. Nuevo México. Gelatina de Plata. Galería ClampArt, Nueva York.

el decoro, las relaciones afectivas, ni siquiera la identidad. Sólo cuerpos desprotegidos, vulnerados, restos que nos aterrorizan.

En su obra *Lengua*, Margolles extrajo la lengua del cuerpo de un joven punk que había sido asesinado, "para dejar una memoria de su muerte anónima"[658]. Para ello tuvo que convencer a su madre de que su trabajo lograría que el joven pudiera con su muerte hacer evidente las miles de muertes anónimas que ocurren en el país mexicano, de algún modo trascender su muerte sin sentido. La pieza fue instalada en el Museo de Bellas Artes junto a un cartel que decía que perteneció a un joven punk.

Esta primera etapa de su trabajo encuentra resonancia con el trabajo de fotógrafos como Joel-Peter Witkin donde también encontramos fotografías de cuerpos muertos sin identificar, en toda la crudeza de su corporeidad rota. Sus composiciones son escenografías muy preparadas de "cadáveres-objetos", cuerpos enteros o partes de ellos, que interactúan con otros elementos. Para Witkin también son sugerentes los cuerpos que encuentra en la calle donde las circunstancias de la muerte son siempre poco claras. Tanto Margolles como Witkin se interesan por la muerte violenta, aquella que corrompe el cuerpo, aquella que nos aterroriza, según Silva esta relación se debería a que "las connotaciones aurático-religiosas que el norteamericano ve en un fallecimiento violento también han sido punto de partida a la hora de interpretar la poética de la mexicana".[659] La autora relaciona la obra *Lengua* con la obra de Witkin llamada *Glassman* (1994) también tomada en México al cadáver de un joven punk asesinado. Ambos autores demuestran interés en las circunstancias de la muerte, aquello que rodea el hecho y que evidencian las huellas del cuerpo. A diferencia de Margolles, Witkin se inscribe en los géneros tradicionales del arte creando composiciones de una gran belleza y manejo de la técnica que envuelve de una poética más surreal sus crudas escenografías.

También el portorriqueño Andrés Serrano, con su trabajo de fotografías en la morgue, nos enfrenta a la muerte con una mirada estética. Sus fotografías impactan, son nítidas, bellas, como anuncios publicitarios con una técnica impecable. Y se dedican a mostrar lo inmostrable, el cuerpo como objeto, vacío, sin vida, corrupto, descompuesto en todo detalle. Encontramos una diferencia, en Serrano los cuerpos anónimos se acompañan de un título que nos dice de la forma de fallecimiento, quizás cómo única pista de su paso como individuo por la tierra.

658 Silva, R**.** "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver" La Insignia. EEUU, enero del 2004.
659 Castro,E. "Teresa Margolles: La muerte es bella". Revista Arte. Grupo Excelencias, Número 6.

Después de los trabajos con los cuerpos, Margolles iniciará un trabajo con lo que denomina "símbolos del cadáver".[660] Entre estos trabajos está la performance en la Habana donde usaron grasa humana para rellenar los huecos de una casa frente a donde se reunían los asistentes a la Bienal. En esta línea la artista comenzará a utilizar aquellos elementos que rodean al cadáver en la morgue, que lo tocan y que lo pueden representar en su ausencia en la sala de exposiciones.

¿De qué otra cosa podríamos hablar, si no? fue la obra con que la artista participó en la edición nº 53 de la Bienal de Venecia en 2009. La artista usó esta vez sangre humana proveniente de víctimas del narcotráfico mexicano, que dispuso en una habitación pintada de rojo donde un hombre limpiaba sin cesar con la fregona. Los espectadores no sólo contemplaban la escena sino que se impregnaban de ella, a través de su olor y de su contacto viscoso con los zapatos. En la misma temática, y a modo de sublimación, la artista realizó una exposición de joyas realizadas a partir de vidrios de parabrisas rotos por balaceras.

Ante estos escenarios de violencia y dolor la artista, según sus propias palabras, no nos ofrece soluciones sino que nos invita a ref exionar. Asume desesperanzadamente que el dolor inmerso en sus obras quedará en los lugares de exposición y que después de acabar éstas no cambiará nada.

Otras obras de esta etapa que cabe mencionar son aquellas realizadas con el agua con la que lavaban los cadáveres en la morgue. En sus instalaciones *Vaporizaciones* (2001) y *En el aire* (2003), Margolles inunda toda la sala con vapor en la primera y con burbujas de jabón en la segunda. Lo lúdico y travieso de esta acción se vuelve terrorífico cuando un pequeño cartel nos informa la proveniencia del agua que compone estas burbujas, en lo que podríamos denominar poética del shock. El efecto de Margolles es sorpresivo y directo. Estremece y hace participar al espectador pasivamente, sólo con su presencia, al atraparlo con las sustancias evaporadas, en este caso. Esta experiencia se puede explicar con el análisis de Linda Nead:

> Los objetos que provocan abyección son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces y así sucesivamente. Lo abyecto, pues, es el espacio entre sujeto y objeto; el lugar tanto de deseo como de peligro. [661]

245. Vistas de la exhibición "¿De qué otra cosa podríamos hablar, si no? Limpiando" en la Bienal de Venecia 2009. Abajo, "Sangre recuperada" y "Narcomensajes" Galería Peter Kilchmann, Zürich.

660 Silva, R**.** "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver" La Insignia. EEUU, enero del 2004.
661 Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Ed. Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág. 23

246. Teresa Margolles, 2001, "Vaporizaciones". Vistas de la instalación. Galería Peter Kilchmann, Zürich.

Las críticas hacia su trabajo son múltiples y es que sabemos que los productos culturales también sufren agotamiento, sobretodo cuando apelan al factor sorpresa. Así mismo una película de terror deja de dárnoslo si la vemos más de una vez. El placer vouyerístico que puede causar, como decíamos anteriormente, el ver aquello que nunca vemos gracias al decoro de los rituales funerarios es también un tema cuestionable, ya que en palabras de Susan Sontag,

> Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran los cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos.[662]

Si en un principio de esta tesis hablamos de algunos de los fundamentos filosóficos con que afrontamos la muerte, podemos intuir que la muerte del otro es para Margolles como para Levinas un problema ético. La autora de la manera más directa quiere que esa muerte del otro, anónimo, afecte mi identidad, me rompa, que sea un conocimiento de primera mano.[663] Recordemos que para Levinas,

> (...) la relación con la muerte, más antigua que cualquier experiencia, no es una visión del ser y la nada; es "diacronía[664] inmemorial que no se puede remitir a la experiencia.[665]

La artista más allá de la consciencia de la angustia y miedo heideggeriano, busca interpelar al espectador refregándole en la cara lo común (el destino y la corrupción del cuerpo) que tenemos con el otro y nos obliga a tomar parte de ello (nos sumerge en esas muertes a través de los sentidos) exigiéndonos responsabilidad, como espectadores y como parte de la sociedad. No sabemos si realmente consigue su objetivo, o si ahonda nuestra indiferencia sobrecargando nuestro acervo de imágenes mentales que en un próximo encuentro ya no sentirá tanto temor ante este tipo de imágenes y si cabe esta denuncia o es más bien una liberación de imágenes que obsesionan a la artista. Lo que si sabemos es que la muerte violenta para Margolles no es un fenómeno privado sino uno que debe afectar a toda la sociedad, su modo de afrontar la angustia y frustración ante estas muertes es mediante la visualización, sobreexposición de ellas, sacándolas del olvido.

662 Sontag, S. "Ante el dolor de los demás". Ed.Alfaguara. Madrid, 2003. Pág 52.
663 Omar, M. Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo. Universidad Católica de Córdoba Publicaciones Filosóficas. Pág 25
664 Rae, definición diacronía: 1. f. Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo.
665 Íbid.

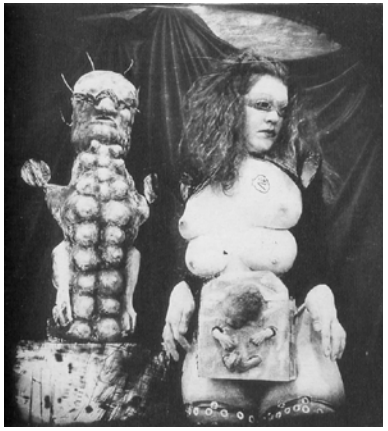
2.- La muerte como teatro de cadáveres. Profanación y revisita de la historia del arte. J.P. Witkin.

Así como para Margolles y Serrano, la muerte para Witkin es la muerte del cuerpo como objeto físico. Al artista le interesa y obsesiona hacer pública esta mirada transgresora del cadáver anónimo y nos hace cómplices de su obsesión con nuestra mirada activa, sabemos que el mirar no es impasible y al hacerlo participamos de aquello que miramos, lo que María Ruido denominará "la violencia del mirar."[666]

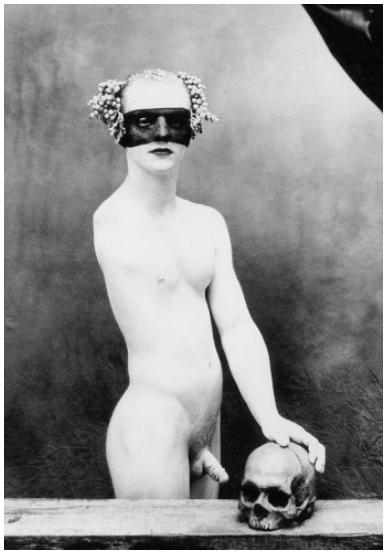
Mucho se ha especulado sobre la vida e infancia de Joel-Peter Witkin, quizás en un intento de encontrar una base biográfica que consiga explicar el origen de este siniestro interés por lo ominoso y lo abyecto. Se recoge el hecho de haber sido trillizo, donde uno de los hermanos habría muerto en el parto, de su doble origen religioso, hijo de padre judío ortodoxo y madre católica, divorciados por esta diferencia tempranamente, el hecho de haber sido fotógrafo en la Guerra de Vietnam y un accidente de coches que habría presenciado cuando tenía seis años donde habría llegado cerca de él una cabeza mutilada producto del suceso. El autor siente que este acontecimiento traumático lo convirtió en fotógrafo de temas que se relacionan con la violencia, el dolor y la muerte.[667]

El crítico Van Deren Coke en su introducción al catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco, relata que en sus inicios como estudiante de fotografía recurrió a modelos que buscaba a través de avisos del periódico, buscaba personas que aparecieran como dañadas y maleables esperando que pudieran revelar su dolor ante la cámara. Según el crítico la intención era registrar sentimientos reales en tiempo real, intención que lo llevó a extremos tales como encapuchar, dar correazos y clavar a un hombre claustrofóbico a la pared a quien ató a una mujer que había salido hacía sólo una semana de una institución mental. A través de estos excesos reales Witkin consiguió captar emociones muy fuertes pero al poco tiempo se dió cuenta de las consecuencias y daños psicológicos que podría provocar tanto a sus modelos como a si mismo.[668]

La obra de Witkin en general trata sobre temas tabús, entre ellos el que nos ocupa en esta tesis, la muerte. Ésta se presenta de forma naturalista en la forma de los cadáveres fotografiados y en forma alegórica en cuanto a la escenificación teatral de temas clásicos

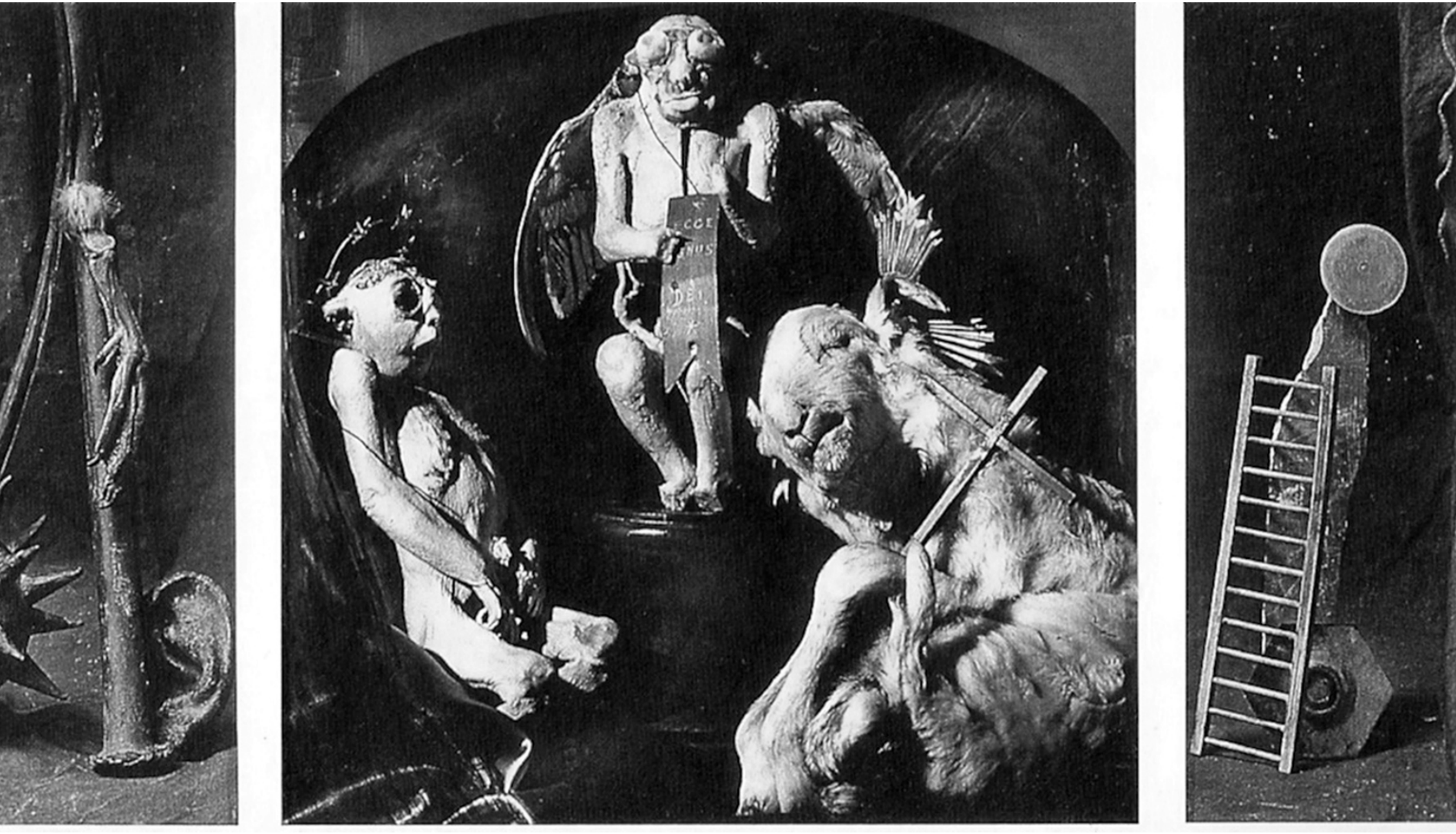


247. J.P. Witkin. 1982, "La invención de la leche", Nuevo México.



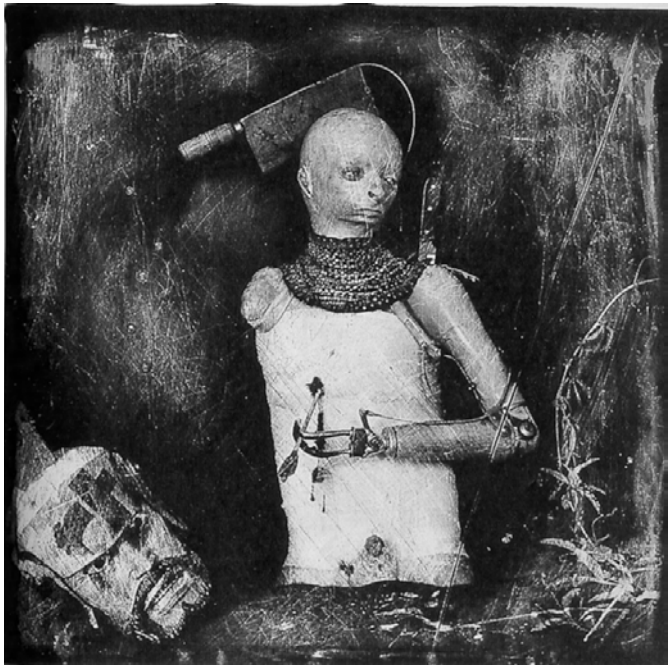
248. J.P. Witkin. 1994 "Retrato como Vanitas", Detalle. Nuevo México.

666 Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág. 37
667 Van Deren, C. "Joel Peter Witkin. Forty Photographs". Catálogo Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco. California, 1986.
668 Íbid.



249. J.P. Witkin. 1990. Tríptico “Agonizantes del atentado eterno”. Portugal y Nuevo México. Gelatina de plata.

250. J.P. Witkin. 1990. “El festín de los locos”. México. Gelatina de plata.



251. J.P. Witkin. 1987. “Un santo oscuro”. México. Gelatina de plata.

252. J.P. Witkin. 1984. "Cosecha". Filadelfia, Gelatina de plata.

de la historia del arte y de la literatura. Este es el caso de sus bodegones, sus Vanitas, su interpretación del Ars Moriendi y de la puesta en escena de la muerte en *Lacoonte* (1992), basada en la grupo escultórico griego *Lacoonte y sus hijos* atribuido a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.

Algunas características generales que podemos observar en Witkin son por un lado, la gran meticulosidad y belleza de sus composiciones así como su gran talento en la técnica fotográfica, lo que le permite experimentar con los revelados para darles un toque más antiguo y pictórico, esto a través de rayadas, pintadas, ciertos efectos luminosos y fotomontajes. Por otro lado, sus modelos, casi todos pertenecientes a un mundo de pesadillas, suelen ser seres deformes, hermafroditas, transexuales, enanos, cadáveres de personas o animales y pedazos de cuerpos mutilados, que nos introducen a un mundo paralelo habitado por estos personajes de película de terror, son los antihéroes, los actores de un circo de las rarezas.[669]

Los cuerpos que fotografía Witkin provienen de hospitales y morgues, pero no de su natal Estados Unidos, sino que de México. De esta manera se trata de cuerpos del *otro*, del extranjero, cuerpos abandonados sin nombre ni identificación, que han muerto violentamente y que además presentan diferentes grados de descomposición y que el autor presenta la mayoría de las veces mutilados o en composiciones que integran miembros de otros cuerpos.

En una de sus obras más famosas *The Kiss* (1982), Witkin utilizará la cabeza de un anciano, que ya había sido seccionada por la mitad por parte del grupo médico, y después de realizar varias pruebas sobre cómo fotografiarla la colocará enfrentada como si se estuviera auto-besando. El autor dice de esta obra que es una metáfora muy poderosa de la vida y quizás sobre aspectos sobre lo que es la personalidad o el amor propio.[670]

Cuando miramos y reflexionamos sobre sus obras, es innegable que unido a la curiosidad y atracción que sentimos, nos atrapen preguntas sobre la ética y/o moralidad que subyace en este juego que el artista realiza con los cuerpos, "especímenes"[671] como él mismo denomina, y que alguna vez fueron parte y dieron forma a una persona. Su mirada de artista que funciona como mirada sustituta de nosotros, como testigos lejanos

669 Franceschini, C. Tesis: "Memorias olvidadas. Joel Peter Witkin". Universidad de Chile.
670 Entrevista Santa Fe Magazine, Nuevo México. 21 de febrero de 2012.
671 "An Objective Eye" Película sobre Joel Peter Witkin. 2013.

y a posteriori, nos compromete. Es así como somos cómplice de esta profanación de los cuerpos, por que es a nosotros a quien se nos están mostrando, haciendo de nuestra mirada una necesidad oscura que debe ser suplida, en este caso por Witkin como príncipe de las tinieblas. El mismo autor quizás como manera de justificarse y redimir su cuestionado actuar dirá que,

> (...) muchas personas piensan que es tenebroso, pero que él se despoja a sí mismo de la necesidad de oscuridad haciendo su trabajo y con suerte presentando su trabajo nos despoja a nosotros espectadores de nuestra capacidad de ser seducidos por la oscuridad.[672]

Lo grotesco como tema de la fotografía no es nuevo y tiene un antecedente importante en el trabajo de Diane Arbus quien ya nos introducirá a este nuevo nivel de conocimiento del mundo, sacando a la luz seres y conductas antes ajenas al mundo de la representación fotográfica, que intrigan y perturban hasta el día de hoy.

También el uso de cadáveres se remonta al menos hasta el Renacimiento, donde los pintores acudían a las morgues para poder dibujar cuerpos desnudos. Como es el caso de Leonardo y Miguel Ángel; en el Romanticismo, Gericault realizó esbozos y estudios de cadáveres y cabezas guillotinadas que sirvieron de modelo para algunas de sus obras como *La Balsa de la Medusa* y *Dos ejecutados*. Pero percibimos diferente los cuerpos desde la traducción de la pintura que desde la fotografía, debido a la capacidad de la fotografía de ser testigo de un momento pasado,

> Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo.[673]

La obra de Witkin nos plantea reflexiones importantes relacionadas con la ética del mismo acto de fotografiar (que en su caso involucra el tiempo que pasa en contacto con el cadáver "profanado" considerando la puesta en escena, las poses y pruebas), y otra es sobre las creencias, sobre lo que pasa con el cuerpo y el alma después de la muerte y hasta que punto es posible jugar con los cuerpos como marionetas en base a un deseo personal y en nombre del arte.

253. J.P. Witkin. 1982. "The Kiss". Nuevo México. Gelatina de plata.

254. Louise Bourgeois, 2005. "Together". Moderna Museet Estocolmo.

672 Documental "Vile Bodies" Channel 4, 1998. Traducción de la autora.
673 Sontag, S. "Sobre la Fotografía". Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1980. Pág. 25.

255. Christian Boltansky, 1990 "Pequeño monumento Odessa". Instalación de cuatro fotografías, luces y cable. Galería Kewenig, Berlín.

Podemos afirmar que para Witkin hay un abismo entre alma y cuerpo, donde el cuerpo ha dejado de ser huella y parte de una persona, sólo así puede permitirse al modo de la ciencia manipularlos para exponerlos sin decoro. Este aspecto de su obra tiene que ver con la idea más amplia del arte entendido por algunos artistas como el sucesor de la religión, como en el caso del artista del Accionismo Vienés Hermann Nitsch[674] quien dirá,

> Para mí, el arte es una especie de sacerdocio, ya que las religiones tradicionales han perdido su hechizo.[675]

Ya vimos anteriormente que el ritual como parte activa de la religión tenía características particulares, como por ejemplo su carácter de fiesta donde pueden ocurrir acontecimientos que no ocurren en lo cotidiano y son permitidos socialmente por deberse a un tiempo especial. Es quizás de esta manera que Witkin encuentra en esta licencia del rito del arte, un espacio para la transgresión que supone la extracción de la morgue, la manipulación y posado de los cuerpos en un espacio profano, que no les rinde ni culto ni les dignifica como los seres humanos que eran. Porque hay que recordar que en el rito funerario, momento donde se permite socialmente manipular los cadáveres, hay un sentido sagrado y profundo en preparar al difunto para su partida y de despedida de los familiares, sentido que hace posible y más llevadero estos actos. Doble sentido de apego y de distancia, el muerto debe emprender su viaje y el cadáver alejarse de los vivos mediante unas conductas litúrgicas consagradas. Quizás Witkin siente que realiza una especie de rito de salvación de esos muertos con los que constituye sus imágenes ya que él mismo afirmará,

> (...) sé que la base de todo mi trabajo se basa en la desesperación del alma. Mis benefactores fotográficos murieron. Yo vivo para crear imágenes que representan la lucha por la redención de las almas.[676]

674 "En sus escritos teóricos (de los cuales el más conocido es Orgien, Mysterien, Theater, Darmstadt, 1969) proclamó su deseo de revivir antiguos ritos dionisíacos y se refiere a la noción de catarsis de Aristóteles a través del miedo, el terror y la compasión. Él cree que los instintos humanos naturales han sido reprimidos por las normas y convenciones sociales. Los actos rituales de matanza de animales y el contacto físico con la sangre se supone que son un medio de liberar esa energía reprimida, así como un acto de purificación y redención a través del sufrimiento. Él ofrece su propio arte con funciones terapéuticas y religiosas, que actúan, de hecho, como una sola. (La mezcla de símbolos médicos y eclesiásticos en su arte es, por supuesto, bastante deliberada)". Gorny, E. "Bloody Man: El Arte Ritual de Hermann Nitsch". Praga, abril 1993.

675 Beyst, S. "Hermann Nitsch 'Orgien teatro Mysterien "El artista como un sumo sacerdote?" Septiembre 2002.

676 J.P. Witkin. Galería Baudoin-Lebon. París.

De un modo aparentemente similar, Christian Boltansky basa su trabajo en la ausencia y la desaparición del otro anónimo, suponemos que las personas y niños de sus retratos han muerto y suponemos de manera dolorosa porque ha sucedido antes de tiempo, sobretodo en el caso de los niños, y porque sus retratos nos remiten a una imagen antigua de identificación o registro como aquellas que tenemos en el inconsciente colectivo de desapariciones o noticias de sucesos. El artista hace instalaciones de retratos, que extraídos de distintos medios, están en un punto de borrosidad haciéndolos parecer almas o fantasmas y ahí es cuando a diferencia de Witkin, Boltansky les rinde homenaje sacándolos del anonimato y dándoles un espacio para el recuerdo, ubicándolos al modo de los altares o espacios de culto religioso y generalmente iluminándoles con una pequeña luz,

> (...) los monumentos funerarios de Christian Boltanski son para este artista algo tan radical y utópico como intentar sobrevivir a la muerte, una forma última de rebeldía para luchar contra lo inevitable.[677]

256. Christian Boltansky, 1994 "Humans". Instalación de fotografías y luces. Museo Guggenheim de Bilbao.

Por esto la obra de Boltansky nos produce melancolía pero no un desagrado ni un problema ético, ya que hay un deseo de trascender y de sublimar estas muertes por medio del recuerdo y de su honra artística, aún cuando se mantienen anónimos. Su obra tiene sentido porque se inscriben en la historia, muchas de ellas denuncian el Holocausto aunque sin referirse explícitamente a ello. Otro ejemplo es el caso de la obra *Humans* presente en el Museo Guggenheim de Bilbao,

> (...) la instalación se compone de más de 1.100 imágenes re-fotografiadas de otras tantas imágenes que había utilizado anteriormente: fotos de colegio, de familia, imágenes de periódicos y del archivo de la policía. Las fotografías, al mismo tiempo iluminadas y enturbiadas por las bombillas que cuelgan desnudas, no ofrecen ningún contexto con el que se pueda identificar o conectar a los anónimos individuos, o distinguir a los vivos de los muertos, o a las víctimas de los criminales. Cada una de estas huellas de vida humana está reducida a un tamaño uniforme con el fin de dificultar la identificación de sus rasgos y sugerir la igualdad de los sujetos de las fotografías.[678]

La obra de Boltansky se puede leer como una denuncia de los grandes errores del hombre y de la muerte en masa que no debemos olvidar para no repetir, también nos llega como

677 García, A. "Boltanski lleva sus obras funerarias al Reina Sofía". Periódico "El País". 25 mayo 1988.
678 "Humans" Christian Boltansky. Museo Guggenheim Bilbao. Colecciones online.

257. J.P. Witkin, 2007. "Ars Moriendi". 68,5×67,5cm. Gelatina de plata. Edelmann Gallery, Chicago.

258. J.P. Witkin. 2007. "Bad Student". Fragmento. Gelatina de plata. Edelmann Gallery, Chicago.

un mensaje privado porque aquellos rostros nos miran, nos interpelan en su ausencia al modo que explicaba Levinas y nos hace participar de un ritual colectivo de memoria de estas almas con rostro. En Boltansky la muerte es profunda y atraviesa los umbrales del tiempo histórico, así como también de lo individual y colectivo, en Witkin la muerte es una excusa, un escenario teatral de lo bizarro y lo irónico.

La obra *Ars Moriendi* de Witkin, es una interpretación de los compendios que revisamos en el capítulo anterior, los que a través de la imagen y la literatura recopilaban las ideas de la muerte cristiana y del acompañamiento del agónico en su lecho de muerte. Según el Ars Moriendi tradicional, el moribundo libraba su última batalla con las tentaciones del demonio y por ello se le debía acompañar y guiar para su triunfo. En la fotografía de Witkin vemos una bella mujer desnuda que posa al modo clásico en una reposera y que tiene en una mano un espejo boca abajo (símbolo de vanidad, que se usa en las Vanitas para demostrar lo perecedero de la belleza ante la muerte) y en la otra una pluma (quizás símbolo del intelecto). La mujer está rodeada de cabezas en diferentes estados de descomposición, aterrorizantes en sus gestos pero que parecen no perturbarla. El contraste entre la belleza cristalina de la mujer y las cabezas horripilantes es la base estética y semántica de la fotografía. El rostro de la mujer parece casi apoyarse en una cabeza con la boca abierta sin dientes, casi sin piel, la imagen de lo abominable, del rostro sin vida, sin identidad ni dignidad. Esta imagen si bien se inspira en los Ars Moriendi clásicos, no busca la transmisión de la idea de éstos. No se trata de la lucha del ser humano ante la muerte inminente, ni ante la tentación de los demonios, ni de la ayuda de los ángeles, si bien consigue trasmitir a través de la mujer la idea de que la muerte no es algo a lo cual debamos temer. Tampoco se podría interpretar las cabezas como demonios amenazantes pues están devastadas y sometidas a un dolor eterno. Quizás sólo quiere hacer evidente el dolor y el infierno de la muerte en contraste con una belleza fría de la vida. El artista declarará que vivimos en un mundo que honra la descarada belleza vacía, la belleza de las cosas, donde él quiere honrar aspectos más antiguos más sinceros y espirituales, aspectos como el sufrimiento como factor religioso ya que para el artista el sufrimiento es preparación para la vida a seguir.[679]

En opinión de la autora, a pesar de las apariencias, el trabajo de Witkin más que un trabajo artístico que abarque aspectos relacionados con el fenómeno de la muerte o como ésta afecta dramáticamente la vida del ser humano, se acerca más bien a una escenificación de un mundo oscuro que bien podría ser el de los infiernos, donde los

679 "Vile Bodies" TV Channel 4, 1998.

seres humanos muertos violentamente y en un estado permanente de dolor y tormento teatralizan actitudes de los vivos o son mezclados con indiferencia entre objetos como absurdas naturalezas muertas. El artista nos introduce episódicamente en una atmósfera intensamente oscura donde el dolor y el tormento es verificable a través del sufrimiento del cuerpo.

Vemos a través de variados personajes y sus poses la interacción en un mundo enrarecido y chocante. Ante una mirada atenta nos daremos cuenta que cada imagen posee un toque imaginativo que la vuelve cruel (al ser capaz de sacarnos una sonrisa interna), o transgresora, así es el caso de *Bad Student* donde el artista coloca la cabeza de una anciana con una dispar peluca de largas trenzas rubias sobre un cuerpo articulado de muñeca/maniquí que está de pie frente a un pizarrón. O en el caso de los bodegones, que realiza con trozos de cuerpos dispuestos entremedio de naturalezas muertas, miembros que además traspasa con clavos, u otros donde yace un cuerpo de bebé con los ojos vendados, entremedio de frutas y otros fragmentos de cuerpos humanos.

De esta manera Witkin se ocupa de los muertos como actores de un teatro, sin ritual funerario los saca de su reposo, los viste, enmascara, los maquilla, los hace posar, y los dispone según un esbozo previo que ha ideado y que muchas veces sigue la composición de alguna obra conocida de la historia del arte. Es de esta manera que Witkin consigue que sus imágenes pasen la barrera del horror de lo desconocido y entren en un terreno de lo conocido, y por ende aceptado, haciendo este guiño de revisita a artistas u obras clásicas. También es a través de su técnica impecable que nos seduce y que consigue que a primera vista las obras parezcan construidas con muñecos o actores vivos y que antes de darnos cuenta de este engaño nos dejemos atrapar por la gran belleza de sus claroscuros y composiciones. El autor además tiñe los negativos dándoles un aspecto de fotografía antigua y muchas veces rasca, dibuja y/o tapa los rostros de los cadáveres y otras partes de la imagen quizás en un intento de suavizar el impacto añadiendo a la imagen la distancia - o ficción - que tiene el dibujo o el grabado ante la representación fotográfica, quizás en un inconsciente intento de alejar lo más posible la sentencia del *ha sido,* que para Roland Barthes es la esencia de la imagen fotográfica.

Aquí es donde nace la última pregunta que nos plantea su trabajo, y es sobre la necesidad del uso de cadáveres reales para conseguir sus imágenes e intenciones estéticas. Intuimos que sus composiciones no perderían ni el dramatismo, ni su poder estético si se configuraran con modelos vivos o muñecos y ganarían en centrar la atención en su propio trabajo y no en temas éticos.

259. J.P. Witkin. “Mujer con apéndice”. Fragmento. Gelatina de plata.

260. J.P. Witkin. 1982. “Mujer con cabeza cortada”. Fragmento. Nuevo México. Gelatina de plata.

261. Ana Mendieta, 1976, “Untitled”. México.

3.- La muerte y duelo en primera persona. La autorrepresentación como rito purificador del arte y Fototerapia. Ana Mendieta y Jo Spence.

En este apartado revisaremos cómo las obras de la artista Ana Mendieta, especialmente su serie *Siluetas*, se constituyen como un cuerpo de trabajo que alude al tema de la muerte desde uno de sus más grandes misterios, aquel que más cuesta aceptar, la desaparición/fusión definitiva del cuerpo existente. Veremos cómo su trabajo se relaciona con lo ritual y cómo abarca el tema de la visibilidad, la disolución y de la huella que queda como vestigio artístico.

Mendieta es poseedora de una fuerte historia biográfica, fue enviada desde su natal Cuba cuando era una preadolescente a los Estados Unidos en la llamada Operación Peter Pan, que pretendía salvar a los niños del gobierno ateo de Fidel Castro. Desraizada y sin familia su vida transcurre en hogares, más tarde estudiará arte en la Universidad de Iowa, donde entrará en contacto con el artista Hans Breder con quien comenzará sus viajes a México iniciando su proceso creativo que vinculará las disciplinas en boga del momento, el Body Art, la Performance y el Land Art. Su historia es dramática y acaba con su trágico fallecimiento a los 36 años, en pleno auge de su carrera, al caer de un edificio de Nueva York por causas desconocidas aunque atribuidas a una pelea que tenía en esos momentos con su marido, el también artista, Carl André.

Ante una biografía tan intensa no es difícil interpretar la obra de Mendieta desde el punto de vista de la soledad y la muerte. Su trágico deceso ha hecho que muchos críticos hayan visto en su obra una especie de premonición o en palabras de Mary Sabbatino,

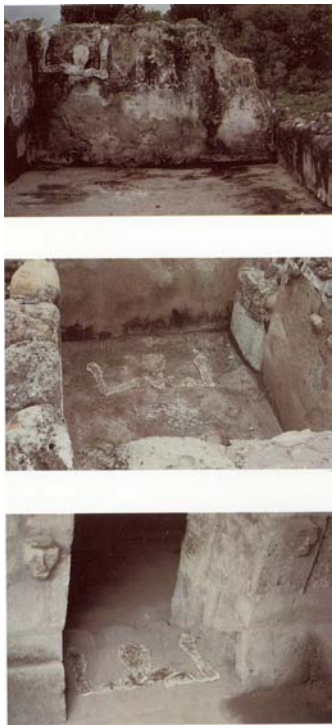
> (...) una mala lectura de su trabajo puede sugerir que prefiguró su violenta muerte y que representaba la sublimación de un deseo de muerte, de ser sumergida y enterrada en el paisaje original. Yo interpreto la obsesión de Mendieta con sus siluetas como una ansia de identidad, un autorretrato visible en el paisaje, y un anhelo de inmortalidad. Es inherente a esta idea un entendimiento de la vida en un continuo, con ciclos de renacimiento y rejuvenecimiento.[680]

Así, advertidos de una lectura rápida de su trabajo, comenzaremos a revisar parte de su extensa serie de obras *Siluetas* realizadas entre Iowa y México, entre los años 1973 y 1980, en las que experimentó con el sentido de la disolución, integración y huella de su cuerpo simbólico en medio de la naturaleza. En palabras de Ruido,

262. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". Serie México.

263. Necrópolis de Olérdola. Cataluña.

680 Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág.96



264. Ana Mendieta, 1976, "Untitled". Oaxaca, México.

> (...) la huella no aparece como residuo, sino como índice de disolución y como forma de producción de una narrativa de la pérdida: se convierte en una constatación de la provisionalidad y de la distancia entre el cuerpo y su representación que nos aleja de cualquier canon idealista.[681]

Durante este largo intervalo de tiempo Mendieta se dedicó a plasmar su propia silueta, hecha a medida, en diversas formas del paisaje, en la arena, en la tierra, en el bosque, en los árboles. Experimentaba con los materiales efímeros y naturales encontrados en los mismos lugares, además del uso de tres de los cuatro elementos esenciales, tierra, fuego (dinamita) y agua, con la finalidad de hacer visible una desaparición lenta y silenciosa y el modo en que se produce la incorporación de la materia-cuerpo en la materia-tierra, como por ejemplo en sus siluetas de barro realizadas en Iowa.[682] La artista utilizó también sustancias de su propio cuerpo, como sangre y pelo, lo que por un lado la vincula directamente con algunas prácticas de las religiones afrocubanas y por otro lado, como hemos visto ya en la obra de Teresa Margolles, con el sentido del drama trágico y la abyección que otorga la presencia del vestigio humano fuera del cuerpo.[683]

La efímera naturaleza de estas obras plantean cruces de disciplinas artísticas, por una parte, la realización de su arte incluía su propia intervención y presencia dentro del proceso creativo, la performance in situ, y por otra parte, su exhibición y difusión dependía del registro en fotografía y vídeo para poder darles existencia cuando éstas, por su propia naturaleza, desaparecieran. Sus obras, según Ruido son "existentes sólo en/a partir de la memoria."[684]

En *Siluetas*, el trazado de la figura al desaparecer dejará una huella, metáfora visual de la fugacidad de la existencia, que se considera parte fundamental de la obra. La artista nos hace testigos del mismo modo que Duane Michals, a través de un relato fotográfico secuencial, del desgaste de la silueta trazada y posteriormente de su desaparición, para hacernos entrar en una mirada poética de lo efímero, lo frágil, lo corruptible, aquello que desaparece en un episodio y ante nuestros ojos. "Llenar(se) y vaciar(se), consumir(se), incorporar(se): interpretar la distancia y elaborar la transición de un lugar a otro."[685]

681 Íbid Pág. 21
682 Íbid. Pág.73
683 Íbid.Pág. 95
684 Íbid. Pág.19
685 Íbid. Pág. 74

Es en los viajes a México donde la artista realiza algunas de sus más famosas siluetas. Su obra *Flowers on body* (1973), fue realizada en las tumbas zapotecas del Yagul en Oaxaca. En ella aparece la artista recostada sobre una tumba prehispánica de piedra cubierta de flores blancas. Mendieta teatraliza su muerte al modo de la pintura *Ofelia* de Millais, pero desnuda, sin lujos ni artificios, unida con la sencillez de lo natural del entorno, piedra, flores, tierra. En palabras de la propia Mendieta: "honrando un culto a la inmortalidad, y no a la muerte"[686].

En opinión de la autora, la artista quiere hacer visible ese límite que en nuestra cultura es un abismo y que en la imagen es apenas perceptible, el de la vida y la muerte: ella está viva pero parece muerta, o parece estar durmiendo. La idea que relaciona morir y dormir no es nueva, su origen posiblemente se encuentra en el asombro ante la experiencia de ver morir otro ser humano y en el reconocimiento de sus signos vitales, o en el observar la calma y el abandono en que duerme otro individuo. Idea que ya encontramos en los textos clásicos de Homero y Virgilio.[687]

En su famoso monólogo *Hamlet* [688] dice que "morir es dormir… y tal vez soñar". Mendieta se hace eco de esta impresión con esta obra donde el cuerpo permanece cubierto y en una posición que codificamos como de muerte, quizás por el rostro tapado?, o por la posición estática? Pero sabemos que ella no está muerta y que por otro lado desafía al tradicional miedo a la muerte al simularlo con su propio cuerpo, "desafiando los límites de dos estados que en nuestra tradición occidental son contradictorios y excluyentes."[689]

Su conocimiento y fascinación por México y las culturas prehispánicas probablemente la acercan también a las concepciones duales de vida/muerte y cuerpo/alma de las culturas mesoamericanas que hemos revisado en el capítulo anterior, lo que nos lleva pensar que Mendieta comparte y participa de estas creencias poniéndolas en escena.

En *On living life* (1975), Mendieta aparece en medio de un pastizal, consumando el acto amoroso sobre una calavera. En esta obra la artista parece querer dar vida a la muerte o fundirse con ella. Los recurridos temas como muerte y renacimiento, que según hemos visto en el primer capítulo de esta tesis, son preocupaciones desde los orígenes del hombre y material predilecto para las creencias religiosas, los traslada a un contexto

265. Ana Mendieta, 1973, "Flowers on body". Diapositiva a color de 35mm.

266. Ana Mendieta, 1975, "On living life". De una serie de tres diapositivas a color de 35mm.

686 Íbid. Pág. 97
687 Ariès P. "El hombre ante la muerte". Ed Taurus. Pág. 27.
688 Shakespeare. "Hamlet". Acto 3, escena IV.
689 Íbid. Pág. 25

267. Ana Mendieta, 1976, "Ánima". Oaxaca, México.

profano, diurno, vulgar, un pastizal cualquiera, un acto amoroso a plena luz del día que nos perturba porque también hace alusión a varios de los tabúes de nuestra sociedad como el desnudo, el acto sexual, la muerte, la necrofilia, entre otros.

En *Ánima* (1976) realizada en Oaxaca, Mendieta construye su silueta con una estructura de madera que perfila con fuegos artificiales. Su imagen se enciende y consume por el fuego. Esta obra presenta una clara inf uencia de los cultos funerarios mexicanos que como hemos visto celebran la partida del difunto muchas veces con fuegos artificiales, los cohetes. La artista relaciona la visualización y desaparición de su silueta con los rituales mexicanos de lo sagrado y a su vez con la naturaleza y el pensamiento primitivo. Podríamos decir que Mendieta recurre a la interpretación/representación personal de la idea del doble que revisamos en el pensamiento de Morin como creencia primitiva de sobrevida, el doble,[690] el fantasma, el eidolon, el alma, el acompañante del individuo en la vida cotidiana, de esta forma sus siluetas vendrían a representar su doble simbólico, en un rito continuo de visualización y de desaparición.

Los orígenes cubanos de Mendieta y su anhelo de reafirmar una identidad mestiza en los Estados Unidos, la hacen interesarse por los mitos, la magia[691] y las sabidurías populares propias de algunas culturas marginadas y subvaloradas por el poder hegemónico. En sus propias palabras,

> (...) fue quizás durante mi infancia en Cuba que me quedé fascinada por primera vez por el arte y las culturas primitivas. Parece como si estas culturas tuvieran un conocimiento interno, una cercanía a los recursos naturales. Y es este conocimiento el que dota de realidad a las imágenes que han creado. Es en este sentido de la magia, conocimiento y poder del arte primitivo que ha inf uido en mi actitud personal hacia la producción artística.[692]

690 Las características del doble son complejas, según Morin este doble no es una reproducción fiel que aparece en una etapa postmortem. El doble sería un acompañante del vivo que durante toda su existencia lo viviría como una experiencia sensible, una experiencia tanto diurna como nocturna por medio de sus sueños, su sombra, su imagen reflejada, su eco, su aliento, su pene e incluso sus gases intestinales. El doble también puede fugarse y esto se manifestaría físicamente en el vivo mediante síncopes y desvanecimientos que para la concepción antigua junto al sueño serán ya imágenes de la muerte. Y es en la muerte donde el doble abandonará completamente al vivo aunque por su inmortalidad no morirá con la persona. Cuando mas arcaica la humanidad, más débil es la ruptura entre la vida del doble y la vida de los vivos. Se trata de una proyección de la vida cotidiana en la muerte.

691 Íbid. Pág. 83

692 Íbid. Pág. 98

La influencia de estas culturas en su obra tiene muchas manifestaciones, desde ubicar sus siluetas en la intersección de elementos naturales como la orilla de un río o borde del mar, por el supuesto poder especial que tendrían al estar habitados por los Orishas,[693] pasando por la apropiación de elementos del folclore o del uso ritual mexicano, como el uso de las velas, los cohetes, las flores y ofrendas propias del culto a los muertos, como vemos en la silueta *Untitled* (1977), realizada con flores blancas e inserta dentro de un rectángulo vegetal que la contiene, que nos remite a la manera de decorar las tumbas por parte de los mexicanos. En *Death of a Chicken*, Mendieta se apropia de formas rituales específicas, como el sacrificio de un gallo, aunque en la búsqueda de contextos y significados diferentes.

Sus preocupaciones están en la línea de lo mitológico, del sentido de la existencia y la conexión del individuo con el todo que le rodea. Sus obras representan visualmente la manera en que ella se siente y quiere permanecer con respecto a la naturaleza. En el documental *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* declara que,

> He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desbordaba la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas Earth/body me uno completamente a la tierra...Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas...(en) una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser.[694]

En palabras de María Ruido,

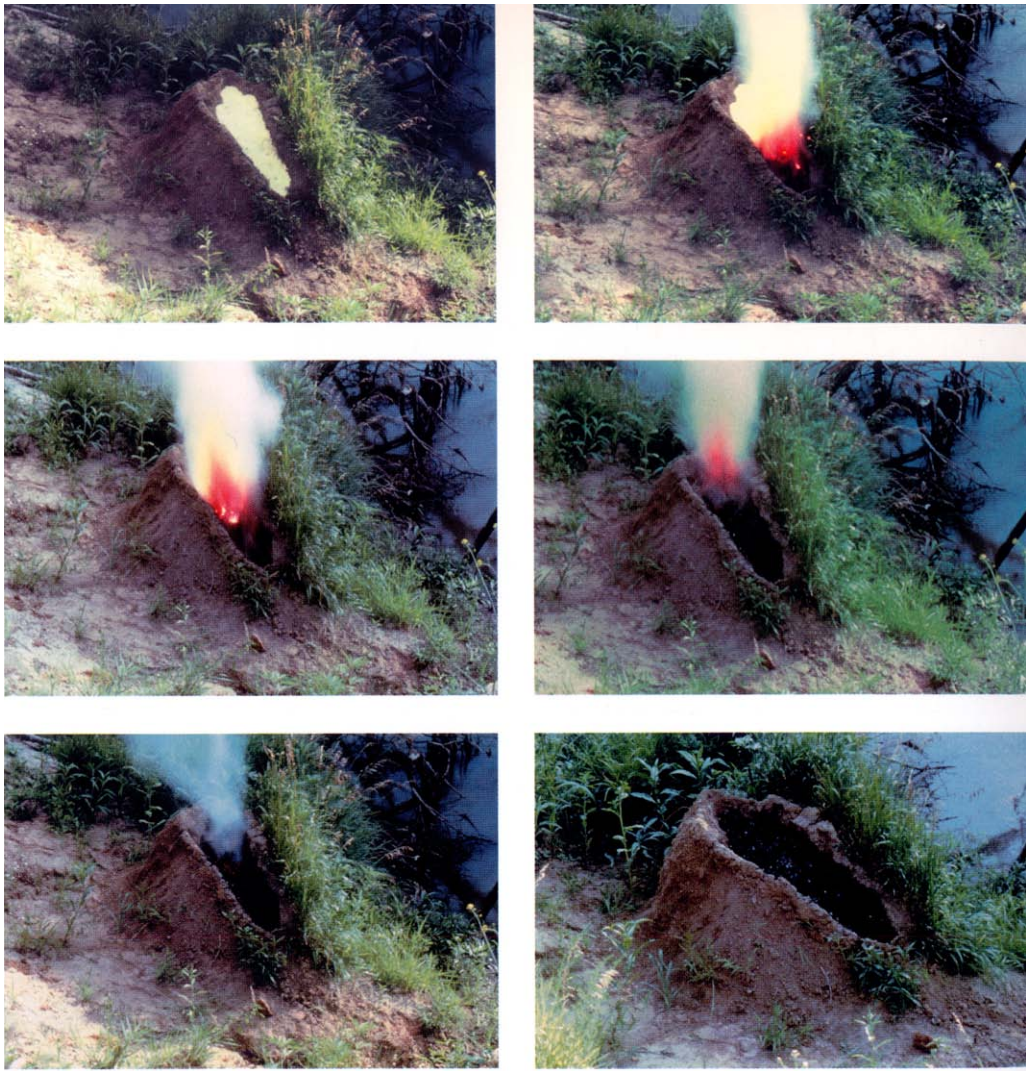
> (...) Mendieta utiliza la potencialidad del ritual como estructura de actuación y la asociación material del cuerpo y la tierra como catalizador (...)[695]

268. Ana Mendieta, 1977, "Untitled". Diapositiva a color de 35 mm.

269. Tumba mexicana decorada con vegetación en Xochimilco Oaxaca. Diapositiva de color de 35 mm

693 Íbid.
694 Íbid. Pág. 67.
695 Íbid. Pág. 28

270. Ana Mendieta, 1980, “Untitled”.
De la serie México.Diapositiva de 35mm.



271. Ana Mendieta, 1979, “Untitled”. De la serie Volcán nº2. Impresión póstuma, 1999. Diapositiva de 35mm.

272. Baby-Tree. Tribu Toraja del Sur de Sulawesi, Indonesia.

273. Ana Mendieta, 1979, "The tree of life". Detalle. Diapositiva de 35mm.

La propuesta de Mendieta con la imagen de su cuerpo es insistente, su repetición y su multiplicidad la acerca al ritual, en cuanto búsqueda de sentido mediante un hacer pautado y estructurado y mediante un sentido sagrado/místico de fusión con la tierra, con los orígenes, como dice ella misma, de sus vínculos con el Universo. A pesar que la artista se inf uenciará por ciertos esquemas formales de ritos católicos y de otros propios de las creencias de santería afrocubanas, para Ruido su arte no ha de considerarse como religioso en el sentido estricto, y,

> (...) si bien comparte con autores como Sade, Bataille, Octavio Paz o Robert Callois la consideración por el rito, la fiesta y el sacrificio, lo hace, igual que ellos, por considerar estas manifestaciones como formas revolucionarias de hacer patente la represión de la norma al invertir ley de la prohibición y difuminar así los límites entre lo profano y lo sagrado.[696]

Así Mendieta realiza puestas en escena, que usando las formas del rito, buscan remecer los cimientos conservadores sobre lo sagrado y reubicarlo en la silueta del cuerpo femenino en un vínculo amoroso con la naturaleza.

> (...) la insistencia en la memoria, la materialidad y la repetición: la fusión cuerpo/naturaleza, la confusión de su cuerpo con la tierra, con el agua, con el fuego, resolviendo de esta forma la dicotomía lógica en su misma negación e inscribiendo su trabajo en una línea que subraya las diferencias, utilizando el escenario del rito y otras formas de relato no lineal como eficaces estructuras de oposición a la narrativa (teleo)lógica de la Historia única, homogeneizadora.[697]

En sus obras, *The three of life y Untitled* realizadas en Iowa entre 1977 y 1979, se presenta la misma artista desnuda cubierta de barro, su cuerpo pierde sus límites y se mimetiza reintegrándose poéticamente a la tierra. Para Ruido esta representación como propuesta de comunión se trataría de un "discurso orgánico del monstruo liminar: cuerpo-árbol, cuerpo-río, cuerpo-ramas, cuerpo-tierra."[698] No podemos dejar de agregar que estos conceptos de desintegración, pérdida de límites, fusión o mimetización se relacionan con la muerte y con algunas creencias que persisten en el imaginario popular. Estas creencias arcaicas se materializan en rituales funerarios que buscan restablecer esta fusión "originaria", es el caso de los Baby-trees de los Toraja en Indonesia, donde los cuerpos de bebés fallecidos son insertados en espacios cavados en el tronco de un gran

696 Íbid. Pág. 31-32
697 Íbid. Pág. 29-30
698 Íbid. Pág. 76

árbol y tapados con una puerta de fibras vegetales, la creencia es que al empezar a sanar el árbol la esencia del niño se convertirá en parte de él. También podría ser la creencia subyacente, quizás, de aquellos que lanzan las cenizas de sus familiares al mar o en algún prado que el difunto estimaba. En la obra de la norteamericana Francesca Woodman, encontramos autorretratos similares a los de Mendieta, donde la artista busca fusionarse o adentrarse en las entrañas de la naturaleza, en un anhelo de desintegración que más tarde trasladará a otros espacios arquitectónicos cerrados, experimentando con las posibilidades que la propia técnica fotográfica ofrece al variar las velocidades de captura obteniendo surrealistas y poéticas apariciones/desapariciones.

La experimentación insistente de Mendieta, que por más de siete años concibió y planificó las más variadas formas de sus siluetas, relacionan su obra con lo ritual. Hemos visto anteriormente que es propio del rito, establecer una forma, una conducta ante un hecho que nos sobrepasa. Es en el mecanismo de la repetición que se encuentra la forma de entender aquello que se está ritualizando. La sabiduría del rito radica en que en su repetición accedemos al conocimiento. La repetición de gestos cotidianos en un contexto definido en espacio tiempo y lugar provocaría respuestas emocionales.[699] Para Cassirer la expresión de sentimientos que supone el rito, la manera en que logra convertir una emoción en imagen, consigue clarificar activamente y definir sentimientos que antes se sentían vagos y oscuros de manera pasiva.

Además como hemos revisado en su obra, Mendieta usa formas y elementos simbólicos propios de rituales religiosos, como la sangre y otros f uidos corporales, el agua, la pólvora, la tierra. Ella explica: "Empecé a usar sangre porque, supongo, es algo con un gran poder mágico". La sangre es usada en rituales de sacrificio y es símbolo de vida y de muerte[700] también en la religión católica. También experimenta con la sincretización de las prácticas rituales que conoce para evidenciar su mestizaje y quizás como medio para definir una identidad basada en esta mezcla. En su obra *Entierro del Ñáñigo*, (1976), nuevamente toma como modelo su cuerpo y traza su silueta con 47 velas negras. María Ruido nos explica que este número en vudú se utiliza para los embrujos y que Ñañigos era una sociedad secreta cubana, de hombres, que existió entre siglo XIX y XX y que se integraba

274. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". Fotografía 23,5 X 18,4 cms. Original diapositiva de 35mm. Colección Hans Breder.

275. Ana Mendieta, 1976. "Entierro del Ñáñigo". Instalación.

699 Esto se explica recordando en el capítulo dos lo que señalaba Muir de que los "los ritos son una puerta de entrada a estados emocionales que se resisten a ser expresados mediante el lenguaje; por esta razón se han convertido en un objeto deseado, aunque cargado de recelos para nuestra cultura centrada en el Logos. La repetición de gestos cotidianos, dentro de los confines de un lugar y tiempo concretos, provocan repuestas emocionales de miedo, gozo, de amor o de odio, de alienación o de comunión."

700 Íbid. Pág. 24

276. Ana Mendieta, 1977, "Untitled" (Black Ixchell, Candel ixchell).

277. Ana Mendieta, 1973, "Untitled" (de el Corazón). Diapositiva de 35mm.

en rituales de santería afrocubana. Las velas se iban consumiendo y renovando durante los siete días que duraba la instalación, al mismo tiempo que una imagen diapositiva de *Siluetas*, hechas con cenizas, se proyectaba en la pared.[701]

En esta breve revisión de algunas obras de Ana Mendieta hemos visto cómo la artista concibe y propone como un ritual el trazado de su propia silueta insertada y fundiéndose con la naturaleza, acto que repetirá insistentemente por siete años en diferentes locaciones. Hemos visto cómo este ritual busca acceder a conocimientos primitivos de la humanidad por medio de liturgias mestizas, que combinan elementos mágicos prehispánicos y propios de religiones afrocubanas como medios no oficiales pero válidos. Y por último vimos cómo el ritual artístico es para Mendieta un medio metafórico para comprender y hacer visible la original y misteriosa desaparición/fusión de lo existente en medio de la naturaleza, madre creadora y transformadora.

Jo Spence es una figura fundamental en la fotografía inglesa y anglosajona de mediados de los 70' en adelante. Profesora, fotógrafa, personaje de televisión (realizó tres programas para importantes cadenas), escritora, artista, conferencista de salud y superviviente de cáncer, su quehacer artístico nos ha dejado un inmenso legado de ideas y caminos creativos[702]. Spence considera la fotografía no sólo en su dimensión estética sino política, sus reflexiones y prácticas son sobre los modelos de representación social a través de la fotografía y sobre cómo la fotografía podía influir o imponernos un modelo establecido.

> Todo su proyecto artístico se nutría de las tradiciones fotográficas menores (como las tradiciones de la fotografía amateur proletaria de entreguerras), de los usos privados de la fotografía (como el álbum familiar) y de la cultura popular de los medios impresos, así como, en el ámbito teórico, de las aportaciones del feminismo y del pensamiento de izquierda postestructuralista a las teorías de la representación.[703]

Entre sus trabajos, revisaremos aquellos que realizó cuando fue diagnosticada de cáncer de mama a partir de los años 80´s. En ese momento, Spence inicia una lucha interna por sobrevivir a la vez que una crítica social hacia los tratos y métodos del ámbito de la salud, mediante la fotografía. Según su colega Terry Dennett, al recibir la noticia de su enfermedad y ante la amenaza de perder un pecho, Spence se sintió desamparada

701 Íbid. Pág. 57
702 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005. Pág. 25
703 "Jo Spence, Más allá de la imagen perfecta". Museo MACBA, Barcelona.

porque ninguna de las excursiones teóricas a las que se había dedicado anteriormente sobre "la imagen personal y la política del cuerpo" [704] parecían ayudarla a resolver este duro golpe. A este periodo de shock le sucede uno más depresivo, donde Spence decide aceptar el desafío del cáncer y que la fotografía fuese parte integral de su estrategia de contraataque.[705]

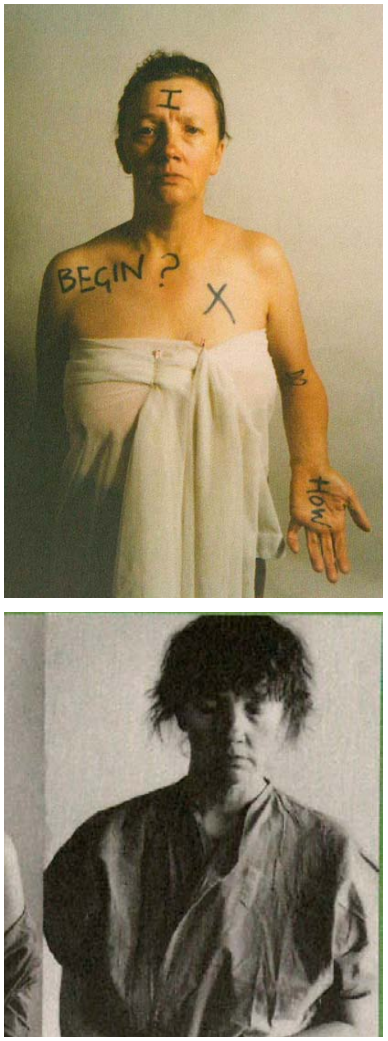
En la serie *Cancer Shock* la artista realiza una catarsis de sus preocupaciones personales en relación con el conocimiento e información que tiene sobre el tratamiento de la enfermedad. Para ello construye láminas donde pega fotografías de ella misma antes y después de la extirpación del tumor mamario donde aparece su impresión al recibir la noticia del cáncer, imágenes de su pecho operado y de la prótesis mamaria, entremezcladas con artículos de prensa relacionados con tratamientos, malas praxis de la medicina tradicional, experiencias de otras pacientes y de nuevos tratamientos naturales.

Existen numerosos prejuicios sobre enfermedades como el cáncer, también se han ido construyendo fantasías punitivas que buscan dar razones para el acaecimiento del mal en el individuo, considerándose los peores males la enfermedad y la muerte,

> Entre las metáforas o leyendas urbanas que circulan en torno al que padece cáncer, la más dramática afirma que el individuo ha enfermado porque ha reprimido sentimientos violentos. El cáncer es enemigo diabólico, es sinónimo de mal y mucha gente lo vive como algo vergonzoso que hay que ocultar.[706]

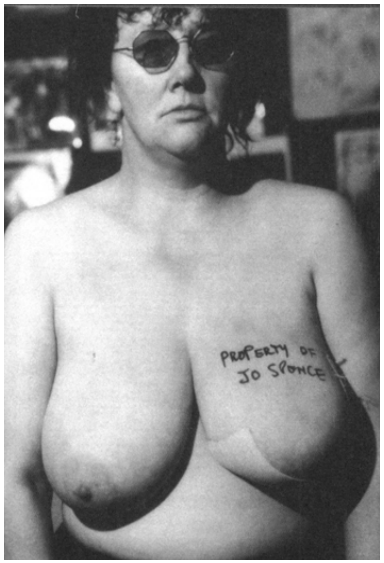
A modo de un diario documental la artista nos hace partícipes de aquello que no se cuenta ni se ve del cáncer,

> La crisis por la que atravesaba su cuerpo coincidía con su percepción de la violencia, simbólica y real del paradigma dominante en el ámbito de la salud: el de la intervención científica y tecnológica. La autorrepresentación era la única manera de relacionar lo uno con lo otro, como si fuera desde dentro (el cuerpo) hacia fuera.[707]



278. Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86. De la serie "The Picture of Health?"

704 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005. Pág 25
705 Íbid. Pág 37
706 Chocarro, L. Tesis: "Representación social de la muerte entre los profesionales sanitarios: una aproximación psicosociológica desde el análisis del discurso". Universidad Complutense de Madrid. Pág 115-116
707"Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005. Pág 37



279. Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86. De la serie "The Picture of Health?"

En Spence vemos cómo la fotografía es testigo de su proceso de duelo, este acompañamiento del arte en el proceso interior y las posibilidades creativas a la vez que sanadoras son los aspectos que han motivado esta investigación. El artista enfrenta sus pesares con las herramientas expresivas que ha aprendido a usar, el arte se constituye como una catarsis visual necesaria y un lenguaje donde se encuentra con una cierta libertad. La transparencia y deseo de que la fotografía pudiese expresar todo aquello que no le es permitido por el decoro social, y la idea políticamente correcta de que la enfermedad y el ámbito en que se desarrolla se halla fuera de los márgenes de la sociedad y de lo representable, se transforma en un desafío donde para Spence,

> (...) la mayor parte del tiempo su arma no era el producto final, la fotografía, sino el proceso de conseguir entrar en el campo enemigo y ejercer el "derecho" a apropiarse de una porción de él por medio de la cámara.[708]

Para Spence fotografiar el proceso y contexto de su enfermedad es una manera de aceptar y conectarse con aquello que le sucede. Hemos visto anteriormente que es propio del ser humano el defenderse, mediante las conductas rituales, de lo desconocido, del vacío de la muerte y la fatalidad. Podríamos intuir que la artista enfrenta este miedo a la muerte a través del quehacer persistente de la fotografía, aquello que le devuelve su capacidad de lenguaje, su individualidad y su postura intelectual ante el remezón que puede provocar en sus convicciones internas la enfermedad.

La serie *The picture of Health?* es el relato visual de la artista como paciente en el hospital y es a la vez denuncia del modo de subyugación del paciente ante la autoridad médica, en este proyecto la artista,

> (...) no sólo desafía la infantilización de ser un sujeto-paciente sino que también vuelve a introducir en el cuerpo del paciente al sujeto, y la forma que tiene el sujeto de interiorizar emocionalmente el mundo externo.[709]

En este trabajo hay una influencia directa con la crítica de la época liderada por el filósofo Michel Foucault sobre el discurso moderno del progreso europeo,

> (...) un discurso que proclama que la racionalidad moderna nos ha sacado de un pasado barbárico, hecho patentemente real. En "El nacimiento de la clínica", Foucault muestra

708 Íbid.
709 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.Pág 48

> cómo el cuerpo reemplaza sutilmente al sujeto en el discurso médico y psiquiátrico y en sus instituciones. La pregunta "¿Qué le pasa?", con la que el médico del siglo XVII entablaba un diálogo con el paciente, ha sido sustituida por nuestro moderno "¿Dónde le duele?" De este modo se inició un proceso de separación de los médicos, como mente/sujeto, y los pacientes, como cuerpo/objeto. Otras "incompatibilidades" son típicas de este planteamiento, como la de la razón contra la emoción, la cual, mientras la medicina iba reforzando su estratificación por género, se asoció respectivamente con las capacidades masculinas (el médico) y femeninas (la enfermera).[710]

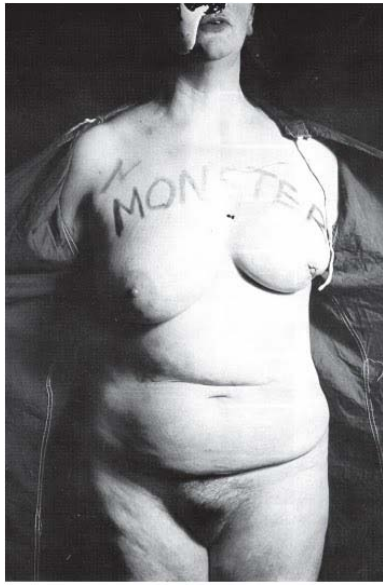
Spence se retrata en el hospital haciéndose una mamografía, siendo observada por el "despersonalizado" equipo médico y comienza a usar los textos para evidenciar sus procesos internos, en el intento de convertirse en una paciente-activa, una relatora y no una víctima de un proceso incontrolable para ella.

El proceso de duelo, como hemos visto en el primer capítulo, es una intensa reacción tanto psicológica como física ante la pérdida de aquel otro complementador. Lo hemos visto hasta ahora como un proceso de dolor y reconstrucción que experimentarían los sobrevivientes ante el fallecimiento de otro. Autores como Bowlby le otorgan al duelo connotaciones más amplias y lo definen como los procesos psicológicos que se ponen en marcha ante toda pérdida.[711]

En el caso de Spence, se trata de un *duelo anticipado* por la posibilidad cercana de la muerte propia y sería además, un duelo por una parte, debido a la pérdida de su salud, y por ende de la construcción imaginaria de su estabilidad y permanencia en la vida, así como también por la pérdida de su pecho, parte de su cuerpo, símbolo de femineidad, maternidad, todas facetas que se ven dañadas en este proceso. Al respecto los doctores Lluch, Almonacid y Garcés nos explican que,

> (...) la convulsión psicológica causada por la cirugía radical de la mama es diferente a la de cualquier otro tratamiento contra el cáncer y afecta a algo que es distintivo de la feminidad, a la autoestima, a la percepción de la propia imagen y a la sexualidad, además del impacto causado por la propia enfermedad.[712]

280. Jo Spence, "Death Mask", 1991.



281. Jo Spence, "Expected", 1990. De la serie Narratives of the disease.

710 Íbid.
711 Espina, A. Gago, J. Perez, M. "Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar". Revista de Psicoterpia. Vol. IV, Nº13. Pags 77-87.
712 Lluch, A., Almonacid,V., Garcés,V. "Cáncer e imagen: el duelo corporal". Hospital Clínico Valencia.

282. Jo Spence.1982. Serie Cancer Shock.

De esta manera en Spence el duelo debido a su enfermedad es anticipado o imaginativo, este tipo de duelo es normal en distintas fases de la enfermedad de pacientes oncológicos así como de sus familiares, cuando la pérdida se percibe como inevitable y es debido a nuestra capacidad de predecir y fantasear con este acontecimiento.[713]

En *Cancer Shock* podemos entrever las distintas fases del duelo por las que atraviesa Spence, recordemos que el doliente pasa por diferentes etapas hasta que llega idealmente a la aceptación de su pérdida, en este caso ante la pérdida de su pecho y del cambio de su imagen corporal. Spence se muestra en la primera lámina de esta serie inmersa en un caleidoscopio de sentimientos, desde un estado de shock por la noticia, de rebelión contra su tratamiento, de depresión y de enfado. En la segunda lámina titulada *Entering a new world* Spence se retrata crudamente con el pecho mutilado, en estas imágenes la artista se descubre en su nueva imagen y quizás enfrenta su propio rechazo con la sobreexposición y desenmascaramiento de aquello que "debería" permanecer oculto. Al vencer su propia vergüenza posiblemente libera algunos de sus miedos, lo que hará que comience a bromear con el uso de la prótesis mamaria, ubicándola como un tercer pecho o como explica la misma autora llevándola consigo a todas partes y dejándola aparecer públicamente. En las siguientes dos láminas muestra su sentimiento de ira y de rebelión contra el sistema médico y su confusión por no saber si sentirse como una víctima. La última lámina muestra una nueva Spence, una que es partícipe de su recuperación que se informa de tratamientos alternativos y de dietas.

Podemos reconocer en esta fotonovela las diferentes etapas de shock, negación, ira, depresión, negociación y aceptación, comúnmente relacionadas al duelo según autores expertos en el tema como Kübler-Ross. Freud comparará el duelo con la melancolía en cuanto a sus síntomas, siendo los principales la inhibición y restricción del yo así como la falta de interés en el mundo, en este sentido vemos como Spence construye voluntariamente un yo que es partícipe de su enfermedad, que aunque le teme, la estudia, la desafía, la critica y se burla de sus consecuencias mediante la fotografía. En esta fase que Bowlby denominará como reorganización, es cuando ocurre la aceptación de la pérdida y la redefinición de sí mismo en este nuevo estado.[714]

713 Sánchez, P., Corbellas, C., Camps, C. "Depresión y duelo anticipatorio en el paciente oncológico". Consorcio Hospital General Universitario. Valencia.
714 Íbid.

> La adaptación a la pérdida y cambios en la autoimagen la podemos considerar como un proceso continuo en el cual el paciente intenta dar significado a lo ocurrido, manejar el sufrimiento emocional, solucionar problemas específicos relacionados y obtener el dominio o control de los cambios producidos.[715]

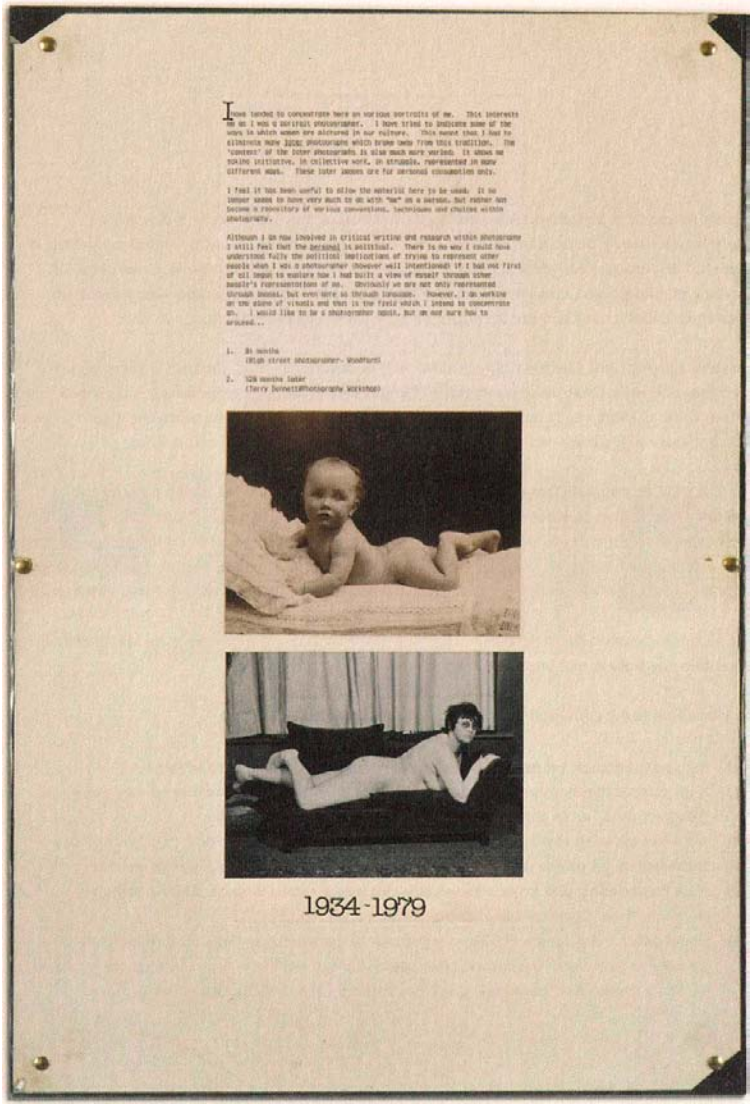
En varias de las imágenes de las series que realizó a partir de su enfermedad vemos como su lucha por aceptar su nuevo cuerpo pasaba por contradicciones. Si bien en algunas imágenes parece burlarse de tener que usar una prótesis, en otras imágenes posteriores volverá a mostrar su cuerpo pero esta vez con la escritura *monster* sobre los pechos.

Según su amigo y colega Terry Dennett Spence ante "la sensación de irrealidad que le producía la posibilidad de la muerte y la coexistencia" se propuso dentro de sus procesos terapéuticos con la "cámara terapia" fotografiarse en un cementerio. Proyecto que acabó agotándola y alterándola emocionalmente y que la impulsó a buscar métodos más indirectos y alegóricos para explorar su situación.[716] De esta manera recurrió a un enfoque fantástico basado en el realismo mágico que había estudiado anteriormente, así "consideró la posibilidad de entremezclarlos para formar un realismo mágico híbrido al que llamó "fotofantasía".[717] En estas imágenes Spence superponía dos o tres diapositivas que Dennett duplicaba, de esta manera creaba nuevas imágenes con transparencias, anticipándose a los fotomontajes que son comunes hoy en día en la creación de imágenes digitales.[718]

En otro intento por profundizar, y de alguna manera controlar, aquello que le estaba pasando, Spence consciente de que si moría no podría asistir a su propio fallecimiento, decide preparar un funeral fantástico "pre-fallecimiento", pero según el relato de Dennett, "los rituales religiosos británicos le parecían demasiado industrializados como para constituir un tributo holístico a la muerte". Así, la artista preferirá realizar un funeral egipcio ya que se sentía admirada por sus complejos rituales y la filosofía que le acompañaba pero por sobretodo porque consideró como álbumes familiares a las pinturas que narraban la vida de los difuntos en sus tumbas.[719]

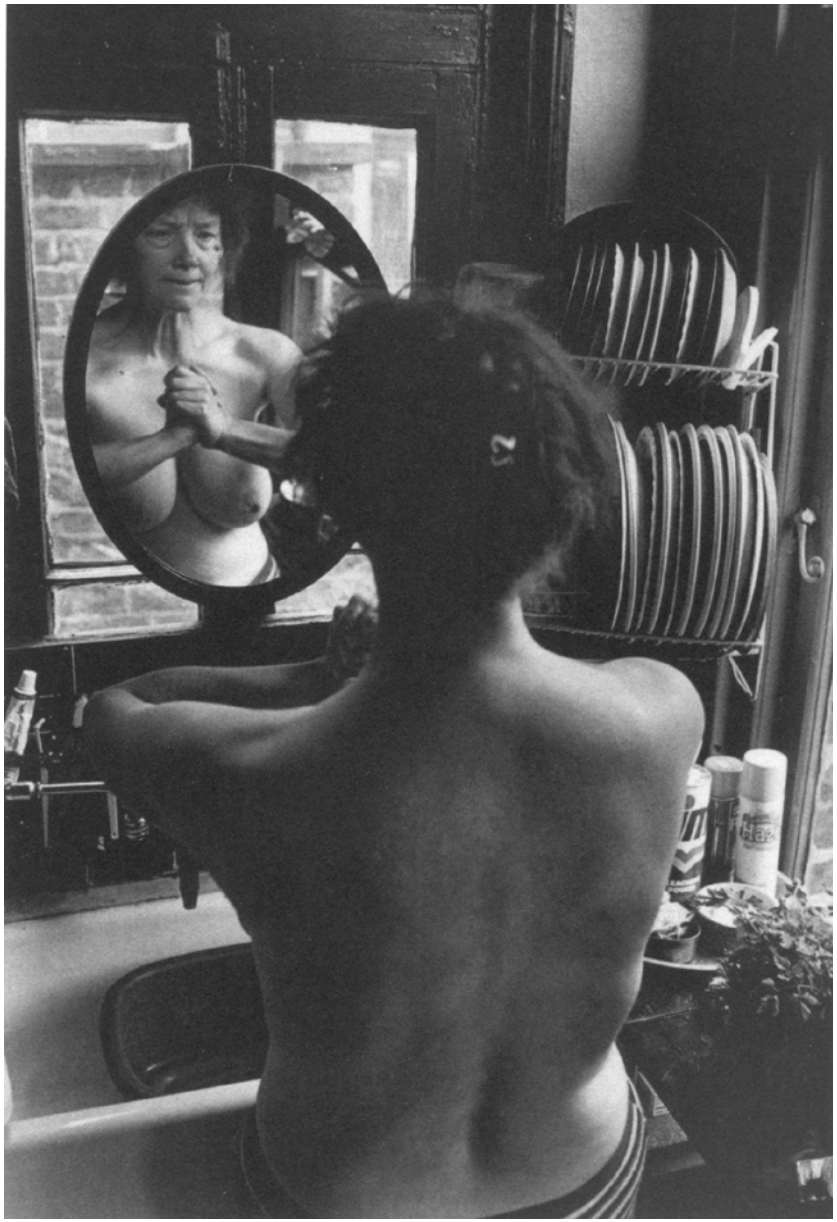
283. Jo Spence.1991-1992. "The final project."

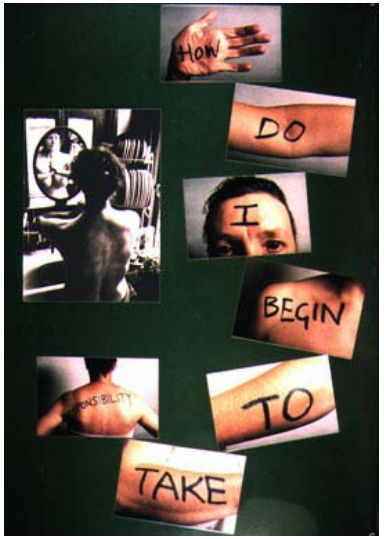
715 Íbid.
716 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005. Pág. 28
717 Íbid.
718 Íbid.
719 Íbid.

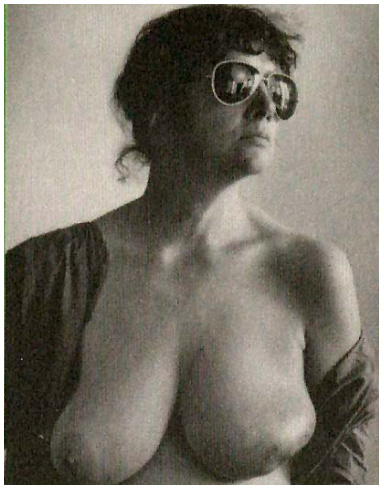


284. Jo Spence, 1979. “Más allá del álbum familiar”.

285. Jo Spence y Rosy Martin, 1984. “Fototerapia”.







286. Jo Spence y Terry Dennett, 1982-86. “The picture of health”.

287. P. Toledano. 2006. De la serie "Maybe", "Old Phil Suicide". Fotografía a color.

288. P. Toledano. 2006. De la serie "Maybe", "92 years old Phil, park".

> Finalmente, de entre las ideas principales de la mitología seleccionamos dos. La primera, el concepto de tener una guía de viaje del proceso de la muerte, está implícita en el Libro de los Muertos, que contiene una serie de reglas para que el difunto negocie su paso por el inframundo. Jo Spence planeó crear su propia versión urbana, que al principio hasta incluía un viaje en metro. La segunda idea que le gustó fue la de un yo sustituto que podía colocarse en el lugar del cuerpo si este resultaba dañado. En la mitología egipcia, la conservación del cuerpo después de la muerte era importante para la supervivencia del difunto en el más allá, así que un sustituto, normalmente una pequeña estatua, era el equivalente a una póliza de seguro de las de hoy en día. En el caso de Spence, quizá pudiera ser una fotografía. Desde el punto de vista de Spence la mitología aún lo hacía mejor: si todas las representaciones se perdían, entonces escribir o hablar del difunto aún aseguraría su supervivencia; recordar y honrar representaba reactivar. Cuando nadie escribiera o pronunciara el nombre del muerto, este cesaría de ser.[720]

El empeoramiento de salud de Spence impidió llevar a cabo este funeral.

Intuimos que en Spence su duelo anticipatorio, el deseo de fantasear con su muerte y su propio funeral, es parte de un anhelo de visualizar aquello que es inimaginable, su propia desaparición, aquello que le preocupa y que a la vez le obsesiona. Esta conducta probablemente puede encontrar una respuesta psíquica en el deseo de acabar con la incertidumbre, reposar en una verdad que aunque trágica se percibe como una solución liberadora,

> El ego vive en la creencia (aunque falsa, no por eso menos inamovible y efectiva) de que la satisfacción de sus deseos de cada instante representa un avance en la dirección de encontrar una especie de solución final a todos sus problemas. Sus fantasías tienen, por tanto, una alta carga afectiva, ya que escenifican, bien soluciones definitivas a lo que él percibe como su problema vital, bien escenarios alternativos en los que esas soluciones definitivas se malogran, escenarios que se viven, por tanto, con angustia y zozobra.[721]

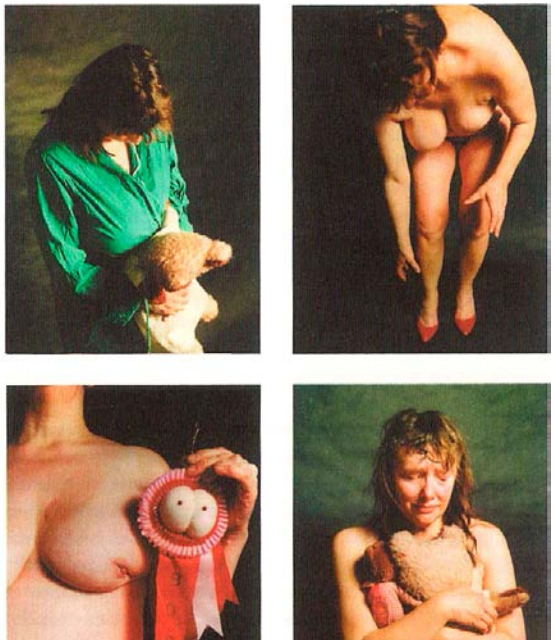
Es interesante integrar aquí la experiencia del artista británico Phillip Toledano (1968-) en la experimentación de lo que serían, las autorrepresentaciones de su muerte como un medio para enfrentarse a sus propios miedos.

720 "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005. Pág. 29

721 Simón,V. "El Ego, la conciencia y las emociones: un modelo interactivo; Psicothema 2001; 13: página 211. En Sánchez, P., Corbellas, C. y Camps, C. "Depresión y duelo anticipatorio en el paciente oncológico". Consorcio Hospital General Universitario. Valencia.

El autor realizó una serie de fotografías tituladas *Maybe*, como visiones "de su futuro" donde construye y actúa los peores destinos posibles que podría tener su vida. Se autorretrata viejo y enfermo, muerto por suicidio en una bañera o parapléjico cuidado por un enfermero, entre otros. Según el testimonio del autor, esta serie se habría iniciado por la pérdida de la ilusión de bienestar y control de su propia vida, detonada por la repentina muerte de su madre en 2006, lo cual le lleva a percibir su realidad de otro modo y sobretodo su futuro con temor e incertidumbre.

Este miedo ,que se transformará en obsesión, le lleva a enfrentar su angustia anticipándose a su destino e imaginando los peores desenlaces. Para ello recurrió a la hipnosis, a adivinos, se hizo exámenes de ADN, para ver a qué enfermedades era más propenso, se convirtió en su personaje haciéndose prótesis y fue a clases de interpretación para aprender a caminar como un anciano. Y según el autor "sucedió algo extraordinario. La obra se transformó. De arte a exorcismo."[722]



289. Jo Spence y Tim Sheard, 1990, “Narratives of Dis-ease”, Excise, Expected, Expunged e Included.

290. Jo Spence y Terry Dennett, 1991-92, “Final Project “ (death rituals and return to nature series).

291. Jo Spence, 1873-75. “Sin título”. (Legal reconstruction)

722 Toledano,P. “El arte del exorcismo”. Revista Ojo de Pez nº41, Verano 2015.

292. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización - Mind/ Body).

La Fototerapia.

El trabajo de Spence tuvo otra área de desarrollo a partir de su lucha contra la enfermedad que denominó Fototerapia, para ello trabajó con la artista Rosy Martin. En sus inicios, la fototerapia se relacionó con su trabajo *Más allá del álbum familiar* y muchas de sus imágenes buscaban interpretar los roles familiares o personificarse en distintas etapas de su vida, a modo de regresión teatralizada. Para Spence representaba un problema fundamental cómo nuestra identidad puede ser afectada por los demás, por nuestros padres y por la sociedad en general,

> (...) consideraba el álbum familiar un índice visual de los deseos inconscientes de los padres, cuyas voces persecutorias continúan en un plano inconsciente, reprimiendo la voz de protesta del niño. [723]

Dentro de la fototerapia realizará una serie de retratos que eran la personificación visual de sus yos fragmentados, ya que para la artista no existía un yo único y los diversos yo que coexisten intentan constantemente expresarse y salir de su represión.[724] Así, Spence ideó un trabajo terapéutico relacionado con el ritual a modo de un mantra visual. Según la artista la repetición continua de una misma cosa nos permitiría examinar sus componentes para que podamos reconstruirla y entenderla. Este trabajo se inició al modo de fotohistorias, cuadros escénicos y también como un diario personal escrito.[725]

Según la crítica Jan Zita Grover, la fototerapia de Spence anima a la construcción de una historia disonante con respecto a las que se hallan en los álbumes familiares, los retratos de estudio y los de la escuela.[726] La idea subyacente es que sin saberlo nuestro álbum contiene emociones dolorosas que son reprimidas por las fotografías,

> (...) usamos nuestras fotografías para sellar contra el dolor nuestra historia personal o colectiva, transformando la historia personal en el recuerdo personal: unas pistas que dejan el regusto más dulce y prolongado en vez del más amargo y, quizás más profundo.[727]

723"Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.Pág. 57
724 Íbid.Pág. 267
725 Íbid.Pág. 345
726 Íbid.Pág. 387
727 Íbid.

De acuerdo con Jessica Evans, durante su trabajo de los años 80's Spence ya comienza a poner en práctica su idea de la revelación (catarsis de la revelación), donde la autora busca desenmascarar, desmitificar, destapar aquello reprimido que se debía esconder. Es en su fototerapia de estudio de su última época, donde la artista mejor lo expresará y ofrecerá un "naturalismo del cuerpo" según Evans[728]. Spence explorará la revelación de su cuerpo en la fototerapia donde comenzará a desdibujar los límites entre la vida pública y la privada, entre el secretismo y la revelación. Mostrará aquello que no se muestra, que molesta, que es feo, cicatrices, dolor, prótesis, buscando por una parte incomodar "la conciencia burguesa normalizada" y por otra parte desafiar su propio sentido de la vergüenza. Quizás en razón de este desafío, un aspecto característico de su fototerapia es que los modelos en sus imágenes se dirigen directamente a la cámara como testigo.

293 Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización)

En la opinión de la autora, tanto su nueva realidad interna (como paciente de cáncer), como externa (su nuevo cuerpo) le producen un cuestionamiento interno en el que inevitablemente se filtran las voces del miedo y la represión social. Spence duda y ante esta dubitación reacciona feroz, desafía su pudor, desenmascara aquello que se incita a proteger y esconder de los demás, y se construye conscientemente a través de esta sobreexposición en una postura mental nueva. Es desde la potenciación de su propia imagen fotográfica que la artista vence los tabús de su enfermedad, y al darles existencia en papel, es capaz de controlarlos de una cierta manera a partir de su corporeidad externa que le permite además una manipulación posterior en la manera de exhibir su trabajo. En sus obras, Spence se preocupará también por la expresión que otorgaba la superficie de su cuerpo, a partir de la marca en cruz que le hacen en el pecho que le han de extirpar y después por la marca de la cicatriz. De esta manera la artista fotografía su cuerpo considerándolo receptor sensible de las experiencias de su vida y ref ejo de sus estados internos, que la artista evidenciará con frases escritas sobre su piel. Los textos aparecen como una marca agresiva en su cuerpo, diferente al concepto de tatuaje, dan la idea de una señal hecha por otro, para "marcarla" ante la mirada de los demás. *Greedy, Monster*, textos que ofenden, que la estigmatizan y que consigue que nosotros al leerlos se lo repitamos mentalmente, convirtiéndonos también en agresores de la vulnerabilidad de Spence.

> (...) es la ambivalencia de este acto de realizar grafitis sobre el cuerpo -haciendo así patentes la textura y la fisicalidad de éstos como significantes- lo que da a esas imágenes su potencia. La connotación sádica de marcar y herir se inicia, paradójicamente, en el entorno controlado

728 Íbid.Pág.50

294. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización)

> y artificial del estudio, en el que vemos a Spence "asaltando" su propio cuerpo, como si fuera parte de una iniciación ritual. Así pues la ambivalencia a la que me he referido antes, y que se ofrece al espectador como pregunta, se basa en un proceso inconsciente de oscilación entre una identificación con el agresor y la víctima.[729]

La manera de mostrar su cuerpo, nítido, frontal y ante una luz directa, parecen desafiar al espectador con su corporeidad, nos enfrenta inquisidoramente con su maciza desnudez, sus marcas, su pecho herido. "Su uso bakthiano del realismo "grotesco" es una exploración de un cuerpo que se considera grueso, protuberante, incompleto y múltiple".[730] Spence consigue por un lado que la rechazemos y por otro lado que la admiremos. Las imágenes que construye de sí misma crean una nuevo espacio mental para el cuerpo que se exhibe y que se sale de los cánones normales.

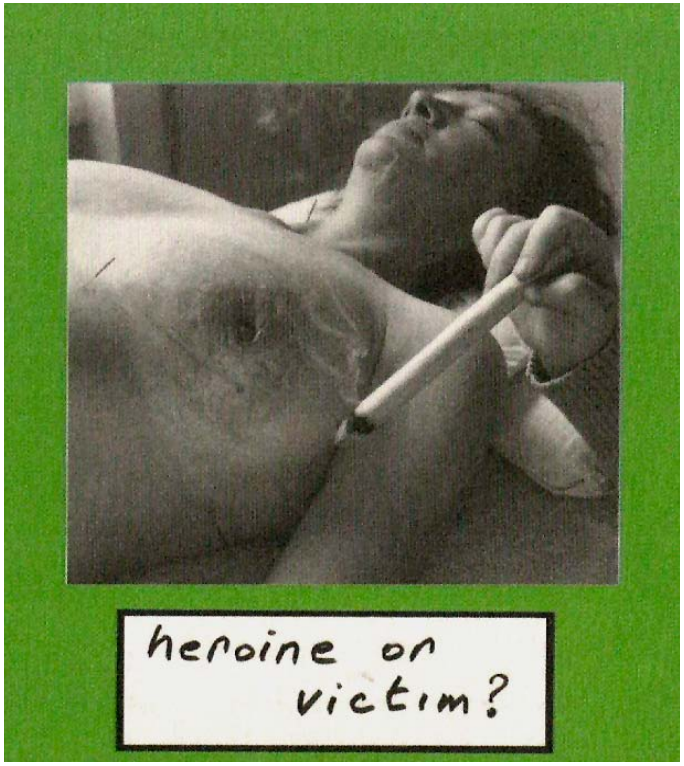
> Spence busca sus tropos y accesorios visuales en lo carnavalesco. Los teóricos de la literatura Peter Stallybrass y Allon White, siguiendo a Bakhtin, han descrito los rituales europeos del carnaval, desde el siglo XVIII en adelante, como un momento de transgresión permitida, donde el rango jerárquico y las prohibiciones desaparecen temporalmente. Sus formas de expresión, que contienen humor vulgar y chistes, composiciones verbales cómicas y profanas y diversiones al aire libre con disfraces y máscaras, están fuera del discurso oficial, lo que puede servir para la parodia y el humor subversivo.[731]

Así la artista se adueña de este momento, en el que todo es posible de ser dicho, sus imágenes parecen alternar entre la depresión y el desafío, entre la fotografía documental y la escenificación de escenas irónicas, como en la imagen de la serie *Narratives of Disease, Expunged* (1990), donde muestra su pecho con una medalla de premio por sus pechos. El uso de máscaras también aparece en *Untitled (Triple Somersaults)*,(1988), donde nos desconcierta con su desnudez y con la grotesca cara de una anciana que nos ataca.

Para Evans la aparición de una fotografía de Jo Spence agónica en un libro póstumo es inquietante por ser su último intento de dejar una marca en la muerte inminente y de dejar abierta la pregunta constante de Spence, sobre la inf uencia en el individuo de los poderes culturales como medio de apaciguamiento ante lo incontrolable. En palabras de Evans,

729 Íbid.Pág. 56
730 Íbid.
731 Íbid.

(...) está intentando dar significado a la muerte y por tanto restaurarle su sentido como una parte de la vida. Pero al crear esta imagen, ¿estaba realmente encontrando sentido al vacío de la muerte, al lugar donde no se puede ser? ¿O estaba mostrando la insuficiencia final de las metáforas de "control" o supervivencia, que se basan en una fantasía frecuente en nuestra cultura: que la muerte puede ser buena, que puede formar parte de un proyecto de crecimiento personal, y así evitar el terror, la furia y la confusión que evoca? Fuera cual fuera su intención, sobre la que sólo podemos especular, esta imagen parece hacer real la complejidad de la cuestión del poder y de la pérdida, que es el signo distintivo de la obra de su vida.[732]



295. Jo Spence y Terry Dennett, 1982-86. "The picture of health".

296. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia.

732 Íbid.Pág. 60

297. Bill Viola, "Inverted Birth," 2014 Videoinstalación HD. Proyección de vídeo en pantalla 5 x 2.81 mts. 8:22 minutos Galería James Cohan. Londres.

4.- La muerte como misterio y el arte como posibilidad de respuesta. Sobrevivencias, dualidades y mística en Bill Viola y Duane Michals.

El trabajo de Bill Viola se dedica a los grandes temas del hombre. Los misterios que han desencadenado las preguntas artísticas de todos los tiempos: la vida, el nacimiento, la muerte, la conciencia humana o los modelos arquetípicos de los sueños.[733] Sus trabajos son fruto de un constante diálogo consigo mismo y de una observación contemplativa del mundo, centrada en lo mágico que subsiste en la cotidianidad. Atento a los fenómenos luminosos, refracciones del agua, cambios de la naturaleza, así nacieron sus primeras obras.

Su inherente espiritualidad le aleja tempranamente de las temáticas comunes del videoarte desde que era estudiante, por lo que no le interesó seguir los caminos iniciados por los primeros videoartistas como Nauman y June Paik. Según su propio testimonio,[734] en esa época tampoco le interesó la lectura de los críticos ni filósofos de arte en boga (como Baudrillard o Foucault) sino que la de los místicos cristianos, islámicos y budistas, sobretodo San Juan de la Cruz y Rumi un poeta del siglo XIII. Lecturas que lo van a asombrar enormemente ya que proponían el contacto con el propio ser como experiencia trascendental y que inspirarán su trabajo desde el comienzo, como en la obra *Room for Saint John of the Cross* (1993), por ejemplo, instalación que reproduce la pequeña habitación donde el mártir permaneció enclaustrado. En sus propias palabras,

> (...) lo espiritual es en muchos sentidos, por definición, un río muy subterráneo que se mueve en la oscuridad y el silencio, por debajo de nuestra superficie cotidiana.[735]

Posteriormente, gracias a una beca Viola se trasladará a vivir a Japón por 18 meses lo que le acercará al budismo Zen, doctrina filosófico-religiosa que comenzará a practicar hacia 1980.[736]

La contemplación del mundo, la interacción con el hombre y la dualidad de los fenómenos de la vida y la muerte, son como dijimos, algunos de los temas existenciales

733 Bill Viola. Catálogo de artistas Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
734 Entrevista Bill Viola. "Cameras are soul keepers". Lousiana TV Channel. Abril 2013.
735 Alonso, R. "Bill Viola: Los senderos de la condición humana". Revista Mediápolis, Año 1, Nº 2, Buenos Aires, Septiembre de 1996.
736 Íbid.

que Viola representará a través del videoarte. Sus obras recurren a los cuatro elementos constantemente para evidenciar estados mentales como metáforas o recursos visuales. La aparición del agua en sus vídeos es fundamental y él mismo lo relaciona con la experiencia de un mágico accidente ocurrido en su infancia; cuando a los seis años cayó en un lago y pudo ver en el fondo el mundo más hermoso que jamás había visto. Una especie de paraíso que consideraría como el verdadero mundo real, según su propio relato. Esta imagen seguirá siendo una visión recurrente para él, aún después de tantos años. Desde esa experiencia se le hizo evidente que el mundo era mucho más que sólo la superficie de las cosas, que existía otro mundo completo donde las cosas reales estaban por debajo de la superficie.

De la extensa obra de Bill Viola nos dedicaremos a revisar sólo dos piezas: *The Passing* (1991) y *Nantes Tryptich* (1992), cuyos orígenes están en el impacto causado por la experiencia de la muerte. Según una entrevista otorgada a Lousiana Channel, la muerte de su madre, inesperado hecho ocurrido en 1991, fue el hecho más profundo, hermoso y triste, y también lo más extraordinario que había visto en su vida. Su madre había estado tres meses en coma y él estuvo junto con su padre sosteniéndole la mano hasta el momento de morir. Esa experiencia lo sobrepasa, es el encuentro con el gran misterio de la desaparición, ¿cómo era posible que esa persona que hace tan poco tiempo atrás estaba respirando, riendo, hablando, se había convertido en nada?. Sin duda, aquel cuerpo que permanecía en la cama ya no era ella: era nada.

Con el permiso de su familia y como ejercicio personal, el artista grabó a su madre durante sus últimos momentos, bajo la convicción personal de que las cámaras de vídeo y fotografía capturan el alma[737] y son capaces de mantener eternamente con vida un sentimiento que así nunca podrá desaparecer. Los vídeos que realizó fueron tan personales e íntimos que no pensó que podría utilizarlos ni mostrarlos. Según nos cuenta él mismo,

> Y después de que ella murió pasé tres meses sin hacer nada. Yo me encontraba en un espiral que iba hacia abajo y ni siquiera sabía si quería seguir siendo artista. Hasta ese entonces yo había separado estrictamente mi vida laboral de la familiar. Todas mis películas caseras (…) las mantenía separadas de mis vídeos de trabajo. Pero cuando murió mi madre me di cuenta de que era un artista y que debía hacer aquello para lo que estaba hecho, así que llevé todas mis películas caseras al estudio y terminé la siguiente pieza de trabajo como si estuviera en llamas y me pregunté a mi mismo por qué no había hecho esto antes. [738] (Traducción de la autora).

298. Bill Viola,2005, "Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space After Death)", Instalación de vídeo y sonidos. 10 minutos 30 segundos. James Cohan Gallery Londres.

737 Entrevista Bill Viola. "Cameras are soul keepers". Lousiana TV channel. Abril 2013.
738 Wroe, N. "People thought I was an idiot and that video would never last". The Guardian 23 /02/2014.

299. Bill Viola, 1992, "Nantes tryptich".

300. Bill Viola, 1992, "Heaven and Earth".

301. Bill Viola, 1991, "The Passing" Vídeo, 54min.

Según Alonso, las dos experiencias fundamentales en la vida de Viola que repercuten de manera inmediata en su obra, son la muerte de su madre, como hemos visto, y el nacimiento de su segundo hijo ocurrido nueve meses después.

> Estos acontecimientos confirman una concepción palpable en toda su obra y pensamiento: la continuidad entre los diferentes estados de la existencia, la muerte como transformación, la vida como recorrido entre dos extremos capitales.

El vídeo *The Passing* (1991), en la que se basa también la videoinstalación *The Nantes Tryptic* (1992) y la obra *Heaven and Earth* (1992) serán creadas con las imágenes del nacimiento de su hijo y de la muerte de su madre siguiendo esta idea de continuidad entre la vida y la muerte.

> "Heaven and Earth" (1992) presenta dos monitores despojados enfrentados a la altura de los ojos del espectador. Uno transmite la imagen del hijo recién nacido, el otro la agonía de la madre. En tanto imágenes luminosas, cada una se proyecta en la otra; la vida y la muerte se convierten en reflejos mutuos. El espectador asiste desde afuera a esa comunicación secreta entre los momentos que delimitan la existencia.[739]

El autor conmovido por estos dos fuertes acontecimientos, la muerte y el nacimiento, comenzará una reflexión trascendental sobre el sentido y razón de la existencia humana así como las relaciones entre los individuos y con lo que les rodea, los otros, la naturaleza, la galaxia, su propio cuerpo.[740]

El vídeo *The Passing*, es una producción de 54 minutos cuyas imágenes granuladas en blanco y negro nos sumergen en una atmósfera enrarecida como en un viaje a las profundidades del mar, o del alma. Viola nos lleva a recorrer imágenes aparentemente inconexas y extremas. Así nos convertimos en espectadores de nacimientos, de la agonía de su madre en un acercamiento a los primeros planos de su rostro, del desasosiego del propio Viola como durmiente inquieto o desvelado y de paisajes desérticos y abandonados que contrastan con imágenes del mismo Viola flotando y moviéndose bajo el agua. El autor nos muestra las dualidades, vida/muerte, día/noche, luz/oscuridad, superficie/profundidad como caras y contracaras que conviven en el mismo espacio de realidad. Al modo de un sueño el artista nos sumerge en una meditación profunda, como

739 Alonso, R. "Bill Viola: Los senderos de la condición humana". Revista Mediápolis, Año 1, Nº 2, Buenos Aires, Septiembre de 1996.
740 Bill Viola. Catálogo de artistas Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

en un viaje a la contemplación de las profundidades del alma, que con un sonido de fondo de respiración y otros sonidos mecánicos y de agua, van dando la idea de estar dentro de un sonograma.[741]

Como curioso y estudioso de otras culturas no es extraño que Viola se haya familiarizado con otras concepciones de la muerte diferentes a las oficiales occidentales, en su visión vemos como se presenta metafóricamente el concepto de dualidad vida/muerte y cuerpo/alma, conceptos que hemos revisado en las culturas mesoamericanas.

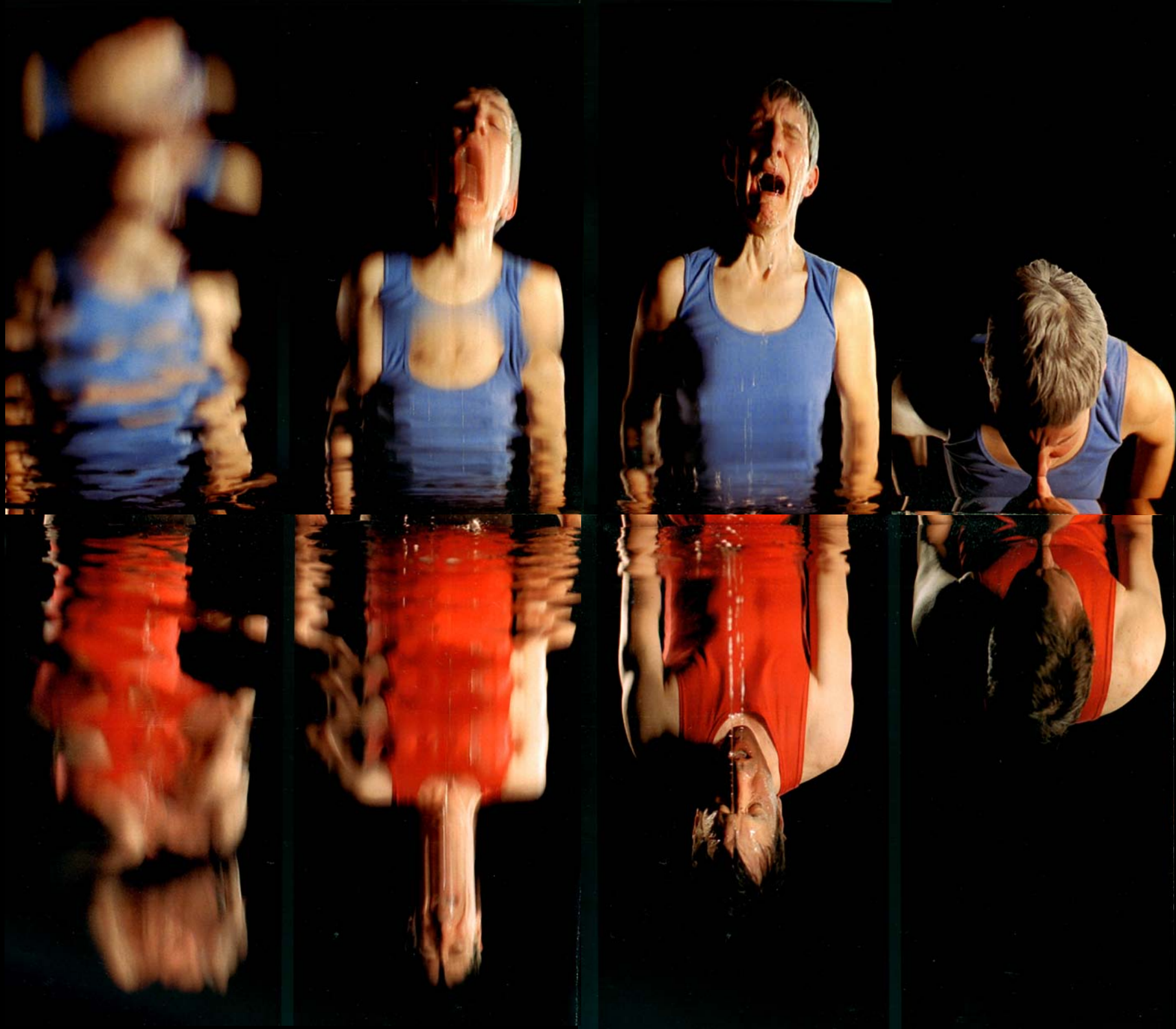
En *The Passing*, hay una necesidad de visualizar el mundo interno por parte del artista, de revisar y recordar espacios, personas, objetos, paisajes, y de poner todas esas imágenes inconexas y atemporales juntas como parte de un todo. Técnicamente la cámara se mueve como si fueran los ojos del artista que recorren paisajes y espacios domésticos como buscando algo que quedó retenido allí, algo que se debe recuperar. Es una mirada meticulosa, una mirada de la melancolía que repasa y repara en los detalles, en las sombras, en los movimientos imperceptibles y relaciones entre los objetos, como cuando entra en la casa, hermosa escena que se acaba con el dramático derrame de los objetos antes inmóviles. Es una mirada que también se detiene y se acerca a los rostros y los contempla, buscando capturar la presencia para poder retener y recordar.

La obra *Nantes Tryptich* es una versión en forma de instalación de *The Passing*, donde tres pantallas juntas forman un tríptico basado en el tradicional retablo renacentista.[742] Estas pantallas proyectan a la izquierda, las imágenes de una mujer en trabajo de parto y un nacimiento, a la derecha, la muerte y al centro, la de un hombre suspendido en el agua. Imagen que fue grabada bajo el agua sugiriendo "una especie de "jornada" de sueño que discurre entre las otras secuencias y que ha sido descrita por Viola como una especie de autorretrato que f ota en un mundo entre la experiencia de la vida y la muerte".[743]

Esta pieza fue la primera que expuso después de la muerte de su madre. Según su propio testimonio, la hizo para tratar de entender lo que había visto y lo que había experimentado. Para Viola, aparte del dolor de estas vivencias, un mundo nuevo se abría, un mundo que desconocía.

302. Bill Viola, 1991, "The Passing" Vídeo, 54min.

741 "Bill Viola: Life, Death, and Everything in Between". Smithsonian American Art Museum. Julio 2008.
742 Bill Viola. Catálogo de artistas Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
743 Íbid.



303. Bill Viola, 2001, “The Sourrender”.

304. Bill Viola, 1991, “The Passing” Vídeo, 54min.

305. Bill Viola, "Man with his soul". 2013, Vídeo Díptico en color HD. Montado en paneles LCD. 74 x 86 x 3 cm. Galería Blain Southern. Londres.

En Bill Viola podemos ver un ejemplo de cómo de manera artística se enfrentan los desafíos del duelo, tema que revisamos en el primer capítulo de esta tesis en la propuesta de Robert Niemeyer. Es interesante relacionar ambos autores e interpretar en este sentido el camino que siguió el artista porque tenemos por un lado un registro visual- sus obras- y por otro lado, algunos testimonios personales que nos aclaran los motivos y propósitos de sus obras de primera mano.

Recordemos que Niemeyer a diferencia de otros psicólogos, planteaba unos desafíos del duelo donde el doliente no es ya una víctima pasiva sino un ser competente que puede y debe reconstruir su relación rota por la muerte de una nueva manera para poder seguir existiendo. Uno de estos desafíos, el abrirse al dolor de la pérdida, se refiere a aceptar el dolor sin evadirlo pero cuidando de no perderse en ese estado, por lo que el autor señalaba la importancia de alternar el recuerdo con el regreso a las tareas habituales. Viola en una entrevista televisiva se refiere a esa época y cuenta cómo comenzó a filmar a su madre mientras agonizaba y cómo al morir ella, cada mañana miraba esas (y otras) filmaciones donde aparecía ella. El artista señala que lo comenzó a repetir cada mañana en su estudio, como una especie de oración, y que textualmente "lloraba como un niño", posteriormente seguía con su trabajo y fue así como realizó las obras antes mencionadas.

Bajo la luz que nos da Niemeyer, podemos interpretar que en la obra *The Passing* se desarrollan visualmente algunos de sus desafíos. El artista en una intensa conexión con su dolor y con la profundidad de la pérdida que ha sufrido, crea una obra que va resolviendo su caos interno. Viola hace un repaso de su mundo de recuerdos-imágenes para lo que podemos interpretar como la revisión de su mundo de significados ya que la pérdida hace cuestionar las certezas, creencias y presuposiciones que albergan nuestras vivencias y decisiones, sobretodo presenta un quiebre en aquellas que construían nuestra virtual continuidad y nos hacía sentir seguros. Viola construye en *The Passing* un continuo con estas visiones quizás para darles un cuerpo, que las contenga y proteja de esta inseguridad. Introduce las imágenes de la muerte de su madre dentro de un contexto más amplio, donde caben otras realidades, otros recuerdos y elementos, para darle un nuevo sentido, una cabida, un espacio. Reconectar el hecho catastrófico con lo doméstico, lo seguro, lo rutinario. Resignifica lo incomprensible al darle una conexión con otras imágenes, además de conectarlas a través del sonido, del color de la película, de la luz y de la temporalidad, para sugerir de manera estética una narratividad, vínculos y sentido. Para Viola es fundamental la creación de piezas completas que nos sumerjan en el significado a través de la estimulación de todos nuestros sentidos,

> Los cinco sentidos no son cosas individuales, sino, integrados con la mente, forman un sistema total y crean este campo, un campo experiencial que es la base de la conciencia. Ésta es la única verdadera imagen completa.[744]

Podemos decir que Viola cumple con sus necesidades internas haciendo caso de su propio proceso espiritual. Para el artista preocupado por lo humano, es natural y necesario explorar las emociones y hablar de aquellas cosas que vive el hombre superando tabúes del arte contemporáneo. Viola no nos plantea soluciones si no más bien nos invita a maravillarnos por el modo de ser de la existencia, a explorar las preguntas y los caminos internos que sigue el duelo en el espíritu humano con una actitud contemplativa y mística. Viola no niega el dolor sino que lo domestica y lo asume como parte de la vida más parecido al modo de las sabidurías arcaicas que a las sociedades contemporáneas.

Siguiendo un camino similar encontramos al fotógrafo americano Duane Michals, cuyo trabajo comenzó a desarrollarse en la década de los 60´s teniendo gran repercusión y aparición en los medios de comunicación por sus fotografías comerciales para revistas de la época. Inmerso en el ambiente cultural de los años 70 y 80´s, Michals en una actitud semejante a Viola se aleja del discurso crítico y teórico que afectaba todas las artes[745] de la época y se dedica a una búsqueda personal en el ámbito de la fotografía en blanco y negro. Según sus propias palabras, estaba en búsqueda de su propia verdad, siguiendo sus propios instintos, sin distraerse por el ruido de la cultura.[746]

En Michals será esencial la narrativa que consigue con sus secuencias de imágenes donde también incorpora frases manuscritas que las explican y contextualizan. Según su propio testimonio[747] se considera una persona tremendamente curiosa con una gran conciencia de lo extraordinario que es el mundo, la galaxia, nuestro propio cerebro. Su admiración por los misterios de la existencia y por el hecho de que en realidad como humanos no sabemos realmente que pasa ni con nosotros ni con el mundo, hace que constantemente su fotografía busque expresar situaciones contradictorias que muestran o generan el misterio/extrañeza de la realidad.

306. Duane Michals, 1989 "Grandpa goes to heaven".

744 Escay, K. "Expressing experience- The work of Bill Viola." Digital Art from thought to conception. Febrero 2008.

745 Zamorategui, I. Tesis: "Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su influencia en la producción fotográfica de autores posmodernos". Universidad Autónoma de México. México, 2011.

746 "Visions and images. American Photographers on Photography. Duane Michals". Documental televisivo. Nueva York, 1981.

747 Íbid.

307. Duane Michals,"A dream of flowers" (A.I.D.S)

Michals es un narrador de historias de aquello invisible y extraordinario que percibe en lo cotidiano. No le interesa capturar un instante en el tiempo, un destello de realidad, ese momento definitivo gran paradigma de los inf uyentes fotógrafos documentales de la época como Cartier Bresson, sino que le interesan los momentos previos y posteriores. Así su proceso creativo comenzó por esta necesidad de crear escenas de historias que no era posible encontrar en la calle. La potencia de estas micro-historias está en la búsqueda de una verdad más profunda emocionalmente ya que se originan de preguntas internas, de inquietudes vitales que afectan al autor y en general a todos. En sus propias palabras:

> (…) es la forma en yo veo la vida en general. La veo como algo de un misterio increíble y un asombro en vez de algo que es sólo para mirar. Los fotógrafos están siempre sólo mirando a la vida, pero déjame ponerlo de esta manera: ...En Occidente creemos en una gran dicotomía , que yo estoy aquí en este lugar llamado Londres y te estoy mirando a ti. En el Este, los sabios saben que hay un evento, que son el evento y que soy un participante en el acontecimiento y no un observador.[748]

El artista en coincidencia con Viola se interesa también por las religiones orientales, aunque proviene de una ambiente muy católico y se considera agnóstico le interesa la propuesta oriental de no dar respuestas, sino de plantear preguntas. Este pensamiento coincide con la fotografía que le interesa, aquella que hace preguntas, no la que dice lo que ya sabemos, sino la que lo contradice.[749] Es radical diciendo que quien fotografía la realidad no fotografía nada.[750]

Michals se interesa especialmente por el tema de la muerte, concretamente por lo que pasa cuando vamos a morir y cuando morimos con nuestra alma y con nuestro cuerpo. Para esto crea secuencias de imágenes que hacen visibles algunas creencias populares sobre este fenómeno. Algunas veces Michals se basará en la versión candorosa de la ideología cristiana para hacer escenografiar la partida del alma del cuerpo, por ejemplo.

En su serie de 28 fotografías, *The journey of the spirits after death*, realizada en Nueva York en 1971, (imagen 308) el autor cuenta la historia de la muerte de un joven. Esta serie cuenta con una serie de títulos que van encauzando el relato. Las primeras cuatro imágenes muestran la secuencia de un hombre joven que va bajando la escalera, se

748 "Duane Michals". Photography collides into everything. Febrero 2013.
749 "Visions and images. American Photographers on Photography. Duane Michals". Documental televisivo. Nueva York, 1981.
750 "Contacts vol 2: Duane Michals", Documental Centro Nacional de la Fotografía. Francia, 1993.

desvanece y muere. En las tres imágenes siguientes aparece un punto de luz que crece hasta abarcar toda la imagen. *The great light (Le grande lumière blanche)*, escribe Michals y la imagen que sigue es blanca con un punto negro al medio.

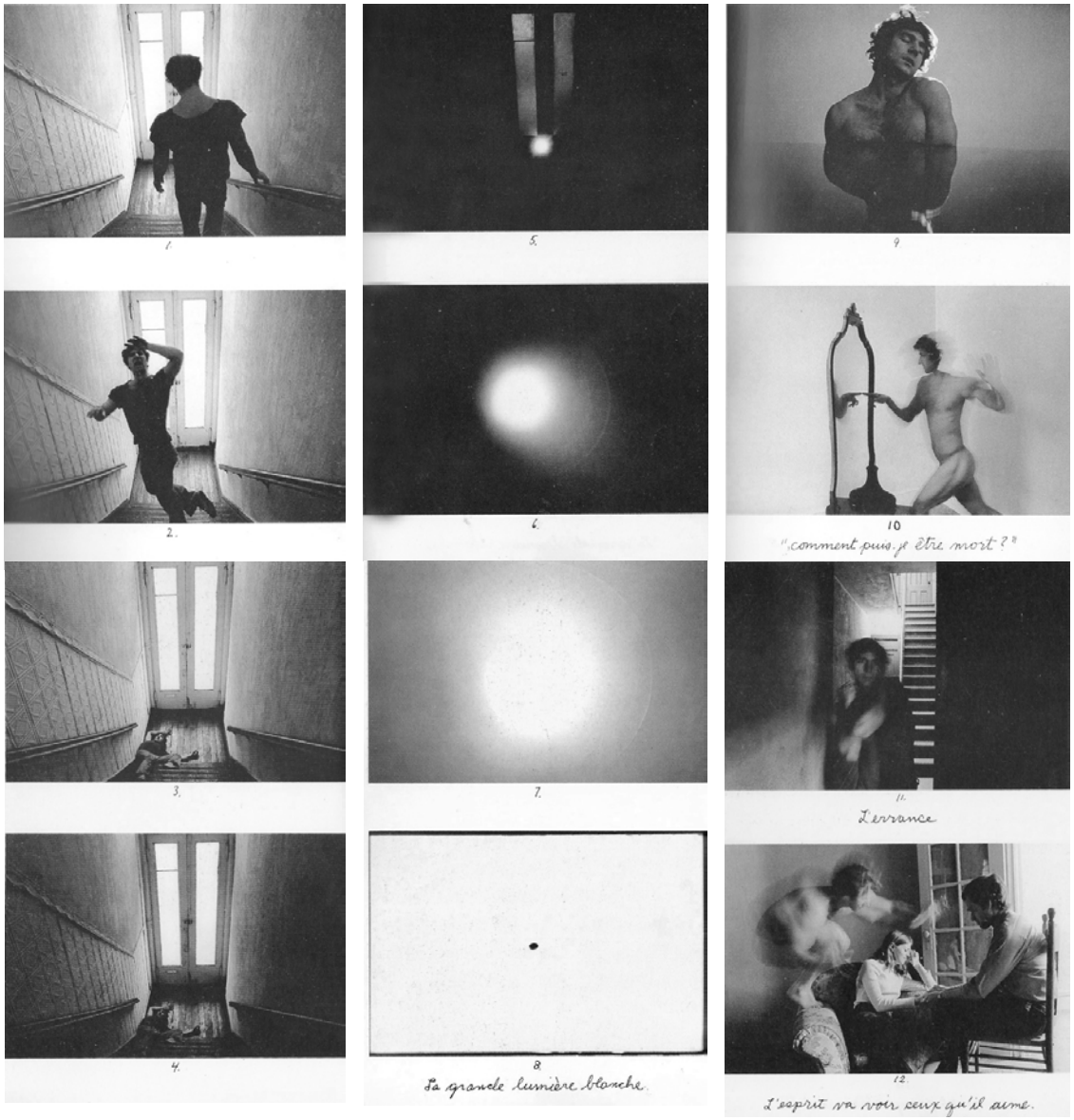
En las siguientes dos fotografías vuelve aparecer el joven como irradiado por esta luz y se reintegra nítido visualmente. *How can I be dead? (Comment puis je être mort?)* , se titula la próxima fotografía y muestra al hombre tocándose o comprobándose en un espejo. *The wandering (L'errance)*, es la siguiente fotografía donde el joven vuelve a reaparecerse ya como una imagen más borrosa en el primer escenario de la escalera. *The spirit visits he loves (L'esprit va voir ceux qu'il aime),* lo muestra ahora como un ser borroso en una escena con otras personas para las cuales es invisible. *He visits his possessions (L'esprit va a voir les objets qu'il a possédés)*, lo muestra en una casa, la suya supuestamente, donde observa sus cosas. *The apparitions: Adam and Eve (Les apparitions: Adam et Eve)*, lo muestra mirando a una pareja borrosa que se mueve desnuda.

Posteriormente, *The apparitions: His friends (Les apparitions: l'esprit voit ses amis),* le muestra en la misma habitación anterior intentando comunicarse con seres borrosos que se desvanecen. *The despair*, muestra al joven en una habitación oscura sobre una mesa, quizás autolamentándose de su suerte, solitario. *Please let me return to my past life (S'il vous plaît, rendez-moi à ma vie passée)*, el joven aparece tendido en un bosque y una gran luz le irradia por encima, como si se comunicara con Dios. *The spirit in ignorance (L'esprit dans l'ignorance)*, le muestra desnudo en posición invertida apoyado de su cabeza, quizás jugando o acostumbrándose a su nueva realidad etérea, sin gravedad.

La imagen siguiente muestra la escalera iluminada por una gran luz, y la siguiente *The teacher (Le professeur)*, muestra de nuevo al joven en conversación/oración ante un anciano, imagen que evoca su encuentro con un sabio, o ser divino – Dios- que lo recibe y escucha. *I am (Je suis)*, es la siguiente imagen que da un salto narrativo y muestra una imagen del universo con una estrella brillante al medio.

Las siguientes tres imágenes muestran al joven como en un trance, desnudo y desvaneciéndose a la luz del sol. Las últimas dos imágenes sin texto, muestran la misma imagen, un pequeño bebé sentado en su cuna, en la primera muy luminoso y sobreexpuesto y en la segunda ya con exposición correcta y bien definido.

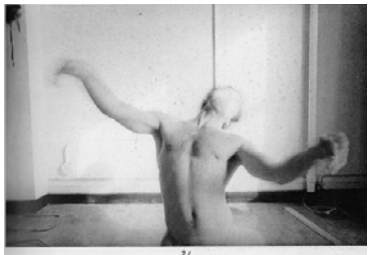
Como podemos ver, Michals hace visible en esta serie varias creencias populares sobre la muerte, la separación cristiana del cuerpo y alma, las visiones del proceso de defunción que constan en testimonios ECM (experiencias cercanas a la muerte, dados



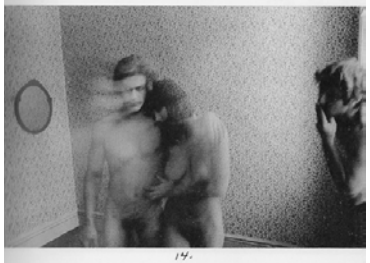
308. Duane Michals, "The journey of the spirits after death". 1971. Versión francesa serie de 25 fotografías.

13.
L'esprit va voir les objets qu'il a possédés.

17.
L'esprit dans l'ignorance


21.

25.


14.
Les apparitions: Adam et Eve

18.

22.

15.
Les apparitions: l'esprit voit ses amis

19.
Le professeur

23

16
"S'il vous plaît, rendez-moi à ma vie passée"

20
Je suis.

24.

309. Duane Michals,, imagen de la secuencia "The Fallen Angel".

310. P. Nadar y A. De Rochas, "Astral body through trickery, Portrait of Albert de Rochas", 1896. Gelatina de plata, 14X10 cm. American Philosophical Society Library, Philadelphia.

por pacientes que habiendo muerto clínicamente vuelven a la vida y pueden contar algunas experiencias, siendo recurrente la visión de un túnel con una gran luz que los anima a seguir el camino). También la inmortalidad del alma y la reencarnación. Varias fotografías pueden interpretarse a la luz de la percepción que conocemos de la muerte mesoamericana, recordemos que dentro de esas creencias, cuando la muerte se producía por un accidente inesperado y lejos del hogar, el muerto volvía a visitar su hogar y despedirse de sus familiares y conocidos.

También *The despair*, muestra la desazón y miedo que tiene el joven al saberse muerto, el mundo mesoamericano a diferencia de la religión católica, se hace cargo de este estado y ayuda al muerto a seguir su camino con las ofrendas y con las ceremonias rituales de nueve días previos a su sepulcro. Michals nos muestra a un muerto que no quiere morir, quiere volver y para ello ruega. Este ruego es atendido por un anciano con barba que viene a traer la imagen de un Dios cristiano a la manera más extendida y cómo lo visualizaría un niño. Las siguientes imágenes siguen creencias diferentes, después de ser atendido por Dios, aparece la galaxia y una estrella (*I am*). Idea metafísica que convierte al hombre en parte del universo y siguiendo un proceso de creación parecido, pasará de estrella -luz- a hombre otra vez a la tierra. Como en un proceso de transformación que precederá a una reencarnación, según evocarán las dos siguientes imágenes donde aparece el bebé.

En la técnica narrativa de Michals la luz sobreexpuesta que difumina y la doble exposición que hace borrosos y etéreos a los cuerpos, juegan un papel fundamental, crea los vínculos entre las imágenes y evoca las transformaciones que podría haber sucedido entre ellas. Actúan como los espacios de silencio, lo no dicho, entre una imagen y otra.

Para el investigador Zamorategui, Michals plasma en sus imágenes un estereotipo de nuestra concepción de la muerte. Nos hace visionar la muerte como la conocemos culturalmente y como la desearíamos para nosotros y para los que amamos, sin dolor, sin tristeza. En su tesis plantea también una relación entre las fotografías de fantasmas que se hicieron populares en Europa y la creación de ciertos autores posmodernos como Michals, en cuyas fotografías reconoce "los códigos de lo fantasmal, concebidos a lo largo de la historia de occidente."[751] La diferencia radicaría para el autor, en que en la

751 Zamorategui, I. Tesis: "Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su influencia en la producción fotográfica de autores posmodernos". Universidad Autónoma de México. México, 2011.

fotografía de Michals no hay intención de hacerlas parecer reales como en el caso de las fotografías espiritualistas del siglo pasado.

En las fotografías de Michals efectivamente vemos fantasmas porque según la convicción occidental, se trata de un ser incorpóreo que se manifiesta y aparece en el mundo de los vivos que también puede aparecer cubierto por una sábana donde podrían asomar su rostro u ojos. Para Zamorategui esta es la forma como reconocemos a un fantasma, o ser espectral, un aparecido o un espíritu. De esta manera, el objetivo de Michals sería provocar una reflexión sobre nuestra condición humana, explotando – y no ocultando- el carácter ficticio de sus fotografías. Michals se dirige con candidez, a nuestras imaginerías más primitivas y las hace reales. El mismo artista nos explica sus motivos:

> He estado interesado en cosas espirituales desde siempre. Tengo curiosidad acerca de todo. Tengo curiosidad sobre física, tengo curiosidad acerca de quien está hablando, tengo curiosidad acerca de la naturaleza de mi existencia-y eso es iluminación. Los fotógrafos no suelen fotografiar lo que no ven, la fotografía tiene que trascender la descripción. Tiene que ir más allá de la descripción para aportar conocimientos sobre el tema, o revelar el asunto, no como se ve, sino cómo se siente. Me interesa lo que pasa cuando mueres. No sé cómo se puede estar vivo y no preguntarse eso, creo que es una pregunta muy razonable.[752]

El gran interés y la reflexión que producen las secuencias de Michals, se debe en gran parte a la simplicidad de esta visualización de lo extraordinario que escenografía episódicamente. El artista nos muestra en un escenario común y cotidiano aquellas creencias y personajes míticos que situamos en un espacio sagrado diferente de lo urbano, que imaginamos sin un contexto ni una temporalidad determinadas. Así, aparece un Dios, parecido al que imaginamos, anciano con barba blanca, pero en un espacio simple y doméstico. Adán y Eva son una pareja desnuda y común que aparecen como acongojados y desorientados, el joven muerto es un alma inconforme y novata en su condición, que se desespera, juega y se acaba rebelando. Somos testigos de cómo ocurre el milagro de la reencarnación de un bebé en su cuna, sencilla, en una habitación corriente. Esta contradicción con nuestras ideas preconcebidas, nos llama la atención, nos hace sonreír y nos produce una cierta ternura en su simplicidad y economía de medios.

311. Duane Michals, 1969, "Death comes to the old lady". Fotografía sobre papel.

752 Cita extraída de Pdn&Kodak presents legends online. Íbid.

Podemos comprobar esto también en otras de sus series dedicadas a la muerte tales como, *Death comes to the old lady* (1969) y *Grandpa goes to heaven* (1989).

En la primera secuencia (imagen 311), una anciana aparece sentada frente a la cámara en una habitación sencilla. Su actitud denota tranquilidad, paciencia, espera. Las secuencias siguientes muestran progresivamente el avance de otro anciano vestido de negro que está borroso y que toca el hombro de la anciana por atrás, sin que ella lo vea, al hacer esto el hombre se difumina aún más hasta ser sólo una sombra negra sobre el hombro de la anciana. La última imagen muestra a la anciana muy borrosa y aparentemente de pie para irse, la sombra ha desaparecido. En esta secuencia probablemente se alude al misterio del momento preciso y de como llega la muerte, a este factor sorpresa en el tiempo y espacio, aunque en el caso de la anciana (por su edad) suponemos que la esperaba de una cierta manera, por esto quizás, la imagen nos deja sin tristeza.

En la segunda secuencia de fotografías (imagen 306), vemos un abuelo que yace muerto en presencia de un niño. El factor sorpresa se da cuando el abuelo se sienta en la cama y deja ver que tiene dos alitas pegadas en la espalda, en la siguiente fotografía se gira hacia el niño y se despide, en la siguiente se posiciona como para lanzarse por la ventana y en la última imagen es el niño el que mira de la ventana hacia fuera. El efecto de candor que tiene esta imagen se acentúa por el hecho de que las alitas se ven artificiales, de utilería, funcionan como símbolo. La escena entera parece haber sido ideada con la simpleza de un niño.

Vimos en el primer capítulo de esta tesis cómo el ser humano desde sus orígenes no ha sido capaz de asimilar el fenómeno de la muerte como un fin, como una aniquilación definitiva del ser. Esta concepción de la muerte como una puerta de entrada hacia una nueva y diferente vida respondía a una necesidad de explicar la noción abstracta del vacío y de la ausencia eterna. Estos temas, la sobrevivencia del alma y la alusión a la existencia del cielo para los muertos, son tratados por Michals con un toque lúdico que se acentúa por el salto de una imagen que hace que el gran milagro del renacimiento de esta alma, ocurra a los ojos de los espectadores como algo breve, sin detalles, sin mayores explicaciones y acabe así sin más, lanzándose por la ventana. El cielo está para Michals arriba y se ha de llegar con alas aún cuando no sean reales. Esta pequeña historia episódica de una de las mayores creencias de la humanidad para sobrellevar la angustia de la muerte, es sencilla, corta y se acaba, dejándonos con preguntas sobre su desenlace.

X.Cuarto capítulo:

El Duelo como proceso de transformación. Memoria Rota y Fotografía.

"La vida pasa, pero la imagen queda"
Ramón y Cajal

"La fotografía es nuestro exorcismo"
Jean Baudrillard

Hasta aquí ya hemos mostrado que el arte así como el rito funciona como una herramienta que es capaz de apaciguar, cobijar y dar sentido al individuo ante el caos existencial que le puede provocar la muerte del otro. En este capítulo demostraremos y veremos en la práctica, una vez más, la hipótesis de este trabajo, de cómo el arte es capaz de hacer trascender el inmenso vacío interno que experimentamos tras la muerte del otro y sublimar la tristeza, pero esta vez mediante el análisis de la experimentación práctica-artística realizada por la autora de esta investigación.

Dentro del quehacer de las disciplinas artísticas, muchas veces sucede que la práctica del oficio antecede a la conceptualización teórica. Si bien esta tesis se ha formulado principalmente como un cuerpo teórico que ha demostrado la capacidad del arte para lograr trascender el dolor de la muerte, su origen estuvo en primer lugar en la expresión y catarsis artística de su autora; quien ante la vivencia del duelo, tuvo la necesidad de exteriorizar, ordenar y en suma, de hacer algo con esa tormenta caótica de dolor, encontrando en las prácticas visuales la manera más conocida y natural de expresarse.

Según hemos revisado en el primer capítulo, uno de los principales problemas a desarrollar en el duelo es evitar el quiebre biográfico del sobreviviente, garantizando una continuidad y estabilidad en la visión de su vida que lo proteja ante el caos destructor del dolor. El peligro de esta amenaza es que pueda repercutir en una fractura de su memoria autobiográfica, que como veremos más adelante, no sólo son recuerdos del pasado sino que es aquello que sustenta su identidad y lo sostiene como persona. Este quiebre entonces, podría implicar una distorsión del recuerdo ya que su evocación sucedería en un presente teñido por el dolor y amenazando además con teñir también la proyección que había hecho, en el pasado, de su futuro.

En este apartado revisaremos las implicancias de este posible quiebre de la memoria y cómo se relaciona con la configuración y salvaguarda de la identidad tanto individual como familiar. De esta manera la vincularemos con las fotografías del álbum familiar donde ahondaremos en su problema estético como fotografías del resguardo fiel (o no) de la memoria íntima y/o colectiva. Observaremos por medio de varias voces sus usos y posibilidades, veremos obras de artistas que han trabajado a partir del álbum familiar pudiendo establecer de este modo una mirada más amplia sobre su uso artístico, lo que nos permitirá establecer relaciones y diferencias con el trabajo de la autora de esta tesis.

Esta demostración se irá desarrollando entrelazando la experiencia creativa de la autora con la de otros artistas y teóricos, intentando de esta manera situar la experiencia práctica personal dentro del contexto de las preocupaciones del mundo del arte contemporáneo y a su vez de los trasfondos psicológicos que originan y dan sentido a la creación de este tipo de obras artísticas.

Profundizaremos en el tema de la memoria, sobretodo en la memoria autobiográfica, como facultad interna así como problema estético, materializada en la constitución del álbum familiar y en las fotografías desarrolladas por la autora de esta investigación, donde veremos también como se han construido estas imágenes por medio de la técnica del fotomontaje digital que ha encontrado resonancias previas y posteriores en su evolución, formalidad y motivación en la obra de otros artistas.

Acabaremos este capítulo explicando cómo es que la fotografía es posibilitadora de una reconstrucción biográfica en el duelo al ser un medio para conservar y modificar/manipular la memoria, y cómo esta memoria personal puede alcanzar lo colectivo mediante el estereotipo de las imágenes del álbum familiar y del acervo de imágenes comunes que poseemos como seres sociales.

1.-Duelo acompañado de imágenes. Fotografías, recuerdos y reconocimientos.

"Vivir consiste en construir futuros recuerdos"
Ernesto Sábato

El problema de la continuidad de la memoria es la cuestión principal que intentará desarrollar la obra fotográfica de la autora y es que con la muerte los recuerdos familiares personales se han remecido y desestabilizado, se han transformado no ya en los fundamentos que nos sostienen invisiblemente como personas, sino en una dolorosa vinculación con lo desconocido y la amenaza de lo incontrolable del destino. Aquel futuro que visualizábamos continuo, predecible y bueno nos ha traicionado y ahora además esta visión amenaza con desaparecer.

La memoria y sus monumentos responden a este fenómeno, de que tender hacia el olvido sea algo propio del individuo, ante lo cual éste ha estado en permanente lucha. Según el autor César Moreno, esto pareciera ocurrir debido en parte a nuestra propia fragilidad, que cubre nuestras facultades con una amnesia que va aumentado a lo largo del tiempo, quizás por la velocidad en que suceden las cosas, donde el futuro actúa continuamente desalojando el presente y "expulsando inmisericordemente" [753] al pasado.

Con certeza sabemos que con nuestra muerte acaba nuestro mundo y nuestros recuerdos, poco a poco comenzará a desdibujarse para los demás el recuerdo de quienes éramos, por ello la memoria colectiva y compartida actúa como protector de esta memoria intergeneracional o puede actuar también como agente del olvido.[754] Es aquí cuando aparece el *otro*, aquel que ha de preservar y trascender la memoria y el tiempo cuando nos hayamos ido.[755]

El trabajo de Martin Weber, *Mario. Saved Calls*,[756] trata sobre esta doble conciencia de la muerte y del olvido; doble duelo, por un lado el del padre que esta a punto de morir y por

313. Robert Demachy (1859-1936). Álbum fotográfico de 26 X 33 cm. Colección del Museo Nicéphore Niépce.

Parte de la exposición "Albums de famille, les images de l'intime" realizada en el Museé Nicéphore Niépce. Junio-Septiembre de 2011. Chalon sur Saône, Francia.

314. Fotografía familiar del álbum de la autora.

753 Moreno, C. "La vida breve. Memoria de lo efímero". En Oncina, F., Cantarino, M.E., (Eds.) "Estética de la memoria". Ediciones PUV. Valencia, 2011. Pág. 48
754 Íbid.
755 Íbid. Pág.50
756 La exposición de Martin Weber "Mario. Saved Calls" se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en Junio de 2014.

315. Vistas de la exposición de Martin Weber “Mario. Saved Calls” que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en Junio de 2014.

el otro, el del hijo que le sobrevivirá. Sobre este doble origen el artista declara, "mi padre tenía una obsesión en sus días finales: se iba, decía, sin dejar nada por lo que pudiera ser recordado".[757] Con esta preocupación en mente, el artista comenzó a fotografiarlo haciéndole once retratos donde simultáneamente le preguntaba por los momentos más felices y tristes de su vida. Estas imágenes se combinaron en la muestra con fotografías antiguas del padre, fotos tamaño carnet, extractos de los registros familiares, además de registros audiovisuales, dibujos e incluso imágenes de sus conversaciones por Skype. Creando así una nueva especie de álbum familiar actualizado, donde entraban en juego además de los relatos visuales los orales.[758]

El álbum familiar es en este sentido donde cobra vital importancia, como testimonio visual de lo que ha sido continuo y estable, la vida familiar y nuestros recuerdos, el álbum, como dirá Pedro Vicente, funciona además como una máquina del tiempo, que no sólo va hacia atrás sino también hacia delante y es capaz de llevarnos al momento que deseemos de nuestras vidas.[759] Esta capacidad del álbum es posible que nos transmita un sentido de poder sobre nuestra historia y sobre nuestra vida: la poseemos materialmente, la manipulamos y accedemos a ella a voluntad.

Durante el proceso de duelo de la autora, la revisión de los álbumes fue el primer paso en la urgente necesidad de retener recuerdos borrosos y de despertar zonas dormidas de la memoria infantil. En esta revisión del archivo doméstico se produjo también la necesidad de interactuar y tanto reordenar como recomponer algunos aspectos de la historia personal, aquellos que faltaban, aquellos que se recordaban y no existían, incluso aquellos que aparecían ref ejados en las fotografías pero con menos elementos que los recordados, por ejemplo. El álbum no parecía suficiente como contenedor de una vida entera de emociones, de recuerdos y de narraciones.

Una de las primeras carencias fue la incapacidad de las fotografías que se tenían de retratar la profundidad emocional y espiritual de quien ya no estaba. Cada retrato decía algo, pero no eran capaces de ref ejar la luz de esa persona que ya no podía mostrarse.

757 Llanca, F. Periódico “Las últimas noticias”, Sección Cultura ,10 junio de 2014. Santiago de Chile. Pág. 42.
758 En la muestra se incluyeron dibujos, textos , retratos, canciones, un vídeo con su últimos diálogos e incluso imágenes de Skype. Con este despliegue se quiere poner en evidencia como los mecanismos contemporáneos relatan y preservan la memoria, el tradicional álbum de familia también está en un proceso de cambio donde ha perdido quizás parte de su corporeidad y ritual.
759 Vicente, P. “Apuntes a un álbum de familia”. En Vicente, P. (ed.).”Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares”. Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013. Pág. 13

Este problema que parecía tan personal encontró resonancia en las palabras de Roland Barthes en su libro *Cámara lúcida*, lo cual proporcionó un punto de apoyo y claridad a lo que no era más que una intuición de la autora.

El autor explica que al morir su madre empezó a revisar sus fotografías personales aunque no contaba exactamente con volverla a encontrar, ni esperaba nada de "esas fotografías de un ser ante las cuales lo recordamos peor que si nos contentamos con pensar en él"[760] como comentaba Marcel Proust. Lo que deseaba Barthes íntimamente y motivaba su búsqueda era similar al deseo de Paul Valéry a la muerte de su madre, esto era "escribir una pequeña obra sobre ella, para mí solo."[761] Es decir, el deseo de sublimar su tristeza y resguardar su recuerdo, ya que "escribir es la respuesta más evidente a las consecuencias del olvido."[762]

El problema con que se encontró Barthes se relacionaba con la posibilidad de reconocer a su madre en las fotografías que tenía. Esto sólo sucedía parcialmente, en el reconocimiento de partes de su rostro, similitudes, movimientos de sus brazos, de su manos, pero esta fragmentación no atrapaba la totalidad de su ser, a lo que el autor dirá que, "no era ella ni tampoco otra persona."[763] Este problema es frecuente en la realización de retratos en dos dimensiones, cuantas veces hemos retratado a alguien esperando captar ese ángel de la presencia que nos conmueve y al ver la fotografía nos parece incompleta, parcial, viéndonos en la obligación de explicarle a un tercero que ve la fotografía, que el retratado es diferente en persona.[764]

De este mismo modo, Barthes no era capaz de encontrarse con lo que muy acertadamente denomina *el genio del rostro amado*, lo cual le llevó a cuestionarse sobre qué aspectos le podrían conducir a reconocer la identidad esencial. En esta búsqueda sobre la verdad del rostro que había amado es que encuentra una fotografía antigua donde su madre tenía apenas cinco años y se encontraba en un invernadero. Es allí donde Barthes la reencontrará a través del reconocimiento de,

316. Anónimo americano, 1850. Daguerrotipo. Colección The Museum of Modern Art, New York.

317. Claudio Pérez, 2006. "S/T" De la serie, "El Amor Ante El Olvido" Impreso en papel Canson Baryta Photographique 310g. Dimensiones 36x30/55x40

760 Barthes, R. "La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía". Paidós. Barcelona, 1989. Pág. 103
761 Íbid.
762 De Botton, A.,Armstrong,J. "El arte como terapia". Ed. Phaidon Press. NY, 2013.Pág.8
763 Barthes, R. "La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía". Paidós. Barcelona, 1989. Pág. 103
764 En opinión del filósofo Javier Gacharná aquí estaría uno de los debates entre la imagen fija y en movimiento. En principio el problema que planteado lo solucionaría la imagen en movimiento con sonido, pero el recuerdo requiere para ser 'completo' de nuestra participación sólo así se vuelve memoria.

318. Pamela Martínez, 2010-2011. De la serie Memorias Anónimas, “Altar”, “Niñas”, “Comunión I”,”Comunión II”, “Viaje”, “Pájaros rosas”. Fotomontaje digital basado en fotografías del álbum familiar. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

319. Pamela Martínez, 2013. De la serie Memorias Anónimas, “Iglesia abandonada”. Fotomontaje digital. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

320. Louise Bourgeois, 1994 "Untitled nº35" y "Untitled nº4" de 67, del "Illustrated book, Album", Impresión Fotográfica offset. Dimensiones: 21 x 26.6 cm. MOMA, Nueva York.

> (...) la claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse. La afirmación de la dulzura.[765]

La autora Giovanna Pina en su texto sobre el retrato como género artístico nos permite reflexionar sobre esta verdad del rostro que preocupaba a Barthes. Pina dirá que la fascinación que ejerce el retrato sobre nosotros está en su capacidad de evocar la presencia de un sujeto. De esta manera el retrato se ubicaría en "una relación originaria e imprescindible con la memoria."[766]

La función principal del retrato sería el recuerdo de la persona ausente, convirtiéndose en una suerte de imagen sustituta de ésta, fenómeno que ocurre en la esfera privada de los sentimientos. La autora señala que el valor de la semejanza radicaría en su poder de evocación de "una relación intersubjetiva y para el mantenimiento de la memoria afectiva"[767] ya que en el reconocimiento de los rasgos del retrato se concentrarían las cualidades de aquel que ya no está, siendo además una inefable manera de transmitir a los familiares venideros cómo eran los rasgos del rostro de esta persona y su corporeidad, de esta manera según Pina,

> (...) lo que lo define como "persona", que lo hace revivir en su unicidad en la memoria del destinatario del retrato.[768]

De esta manera, en la pesadumbre de su duelo Barthes demandaba una imagen justa para la evocación del recuerdo, "imagen que fuese al mismo tiempo justicia y justeza: justo una imagen pero una imagen justa."[769] De esta manera la imagen del invernadero despertó en él un "un sentimiento tan seguro como el recuerdo."[770] Una fotografía que lograba la concordancia emocional de mostrar la esencia de su madre y a la vez la tristeza que su muerte le producía.[771]

Esta seguridad a la que se refiere Barthes es con respecto a una realidad que ha sido y de la cual hay un certificado, en este caso, la fotografía del invernadero. Aquello que

765 Íbid. Pág. 111
766 Pina, G. "El retrato como huella de la memoria". En Oncina, F., Cantarino, M.E., (Eds.) "Estética de la memoria". Ediciones PUV. Valencia, 2011. Pág.31
767 Íbid.
768 Íbid. Pág 32
769 Barthes, R. "La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía". Paidós. Barcelona, 1989. Pág. 112
770 Íbid.
771 Íbid.

las fotografías reproducen hasta el infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: "la fotografía repite mecánicamente lo que nunca mas podrá repetirse existencialmente."[772]

De esta manera hemos recorrido por una de las problemáticas entre la fotografía y la muerte, ya que si bien la fotografía es la celebración y congelamiento de lo vivo es también reveladora de lo efímero de nuestra condición humana y de la fugacidad del tiempo y del trauma del olvido. Barthes dirá que,

> La fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco,(...) a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.[773]

Nos detendremos un momento respecto de esta premonición mortuoria que representa la fotografía para Barthes, en este mismo sentido un caso particular lo constituyen las fotografías post mórtem, desarrolladas y extendidas a principios del siglo pasado. Estas fotografías se realizaban a pedido de la familia luego de la muerte de un ser querido, y en ellas encontramos todo un anhelo de retener a través de la imagen del cuerpo, el alma que ha desaparecido. Aunque hoy una fotografía de aquellas en nuestro álbum nos pudiese parecer extraña, en la época se consideraban necesarias para poder preservar en la memoria la apariencia de quien probablemente no tenía otras fotografías anteriores, sobretodo en el caso de niños y bebés. Vemos en estas fotografías dos tendencias, por una parte la de fotografiar al fallecido como tal, como muerto, mostrándolo dentro del ataúd, amortajado o como parte de la ceremonia funeraria. Otra tendencia que resulta más extraña consiste en hacer aparecer a los muertos como si estuvieran aún vivos en el momento de la realización de la fotografía; son retratos que recrean situaciones domésticas en las que los retratados aparecen realizando actividades pero como si estuvieran dormidos. Algunos ejemplos están en los retratos de niñas rodeadas de sus muñecas en actitud de juego, bebés en brazos de sus hermanos o padres y otros más curiosos aún, como el caso de un niño que aparece atado a una silla para poder permanecer sentado.

Estas imágenes son intrigantes e intensas porque muestran la cara visible de la muerte, el cadáver, y ref ejan un momento pasado que está siendo representado por éste, queriendo congelar en la fotografía un bello momento pre-mortem, para resguardarlo en el archivo

321. Fotografía post mórtem. Archivo de memoria digital Asturias.

322. Atribuida a Disdéri, 1871, “Cummunards”.Fragmento. Bibliotèque Nationale de Paris.

772 Íbid. Págs. 28-29
773 Íbid. Págs. 146-147

323. Sally Waterman. 2005 "Past-Present 01" y "Past Present 02".De la serie "waste Land". Seis fotografías blanco y negro. Archivo de la autora.

fotográfico y emocional de los familiares. Este teatro de la vida doméstica representado por los cuerpos inertes, parece ser una imagen necesaria para los familiares, una imagen de un periodo intermedio entre la vida y la muerte más parecido al sueño, lejos del dolor y la enfermedad y quizás así menos doloroso. Aquí la fotografía no representa ni la vida ni la muerte, representa más bien un deseo de sublimar ambas mediante el recuerdo de los momentos más vitales, un deseo de resguardar permanentemente en algo físico y tangible -la fotografía- la imagen de cómo era aquello que se amaba y que ha desaparecido y que el tiempo amenaza con disolver en el olvido. Nos recordamos de las fotografías de Witkin que comentamos en el tercer capítulo, en ellas también ocurría una escenografía de cadáveres pero con un propósito muy diferente al que ahora comentamos, el artista busca la representación de los cadáveres como objetos extraños, absurdos y abyectos que forma parte de una composición estética que no busca expresar su individualidad, en las fotografías post mórtem la búsqueda radica en la demostración del afecto, en la retención a través de la imagen de aquel ser cercano, propio y amado para sellarlo en una imagen ideal que se yergue como un escudo contra el olvido.

Volviendo al problema planteado por Barthes -el del reconocimiento- probablemente las imágenes post mórtem no conseguían dar una representación satisfactoria a los familiares. Podemos imaginar que al no constituirse en un momento de plenitud ni de vida, no podían ref ejar el genio del rostro amado. Aunque quizás el consuelo radicaba en la posibilidad de afirmar su existencia del modo más bello posible y poder transmitirla a los otros, que es una de las misiones más intrínsecas del álbum familiar.

El artista Christian Boltansky hace una interesante declaración acerca de su trabajo artístico que da algunas luces sobre el papel de la fotografía y su relación con la muerte y el olvido, lo que nos lleva otra vez a comprender el papel del álbum familiar:

> Se dice siempre que uno muere dos veces: una primera vez, y una segunda cuando alguien encuentra una fotografía tuya y ya no sabe quién eres. Entonces, aquí tenemos una foto de esa gente, pero no sabemos quiénes eran. Hay la noción de que hubo un sujeto, que hubo alguien, que hubo un alma que existió pero hoy todo esto ha desaparecido ya que se perdió su identidad. (...) Entonces, de todas formas, hay algo que es importante en mi trabajo, es la idea de la importancia de cada quien, el hecho de ser único y al mismo tiempo la vulnerabilidad de esa obra. La gente se pierde porque no se sabe nada de ellos.[774]

774 Ramos, M.E. "Entrevista a Christian Boltanski ". Revista Analítica. Julio 1998. Bogotá.Pág.37

En su libro *Antropología de la imagen*, Hans Belting, reflexiona sobre el origen de la imagen (como forma social) que se relaciona a la encarnación de los muertos, esto es, cómo la imagen hace aparecer algo que por su ausencia no está ahí; así "el muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable" [775] el autor liga así el origen de la imagen con la necesidad de representar lo ausente, dando a las fotografías post mórtem la categoría de problema arcaico,

> (...) en consecuencia, la imagen de un muerto no es una anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos, lo ausente.[776]

Para Belting la duración de la vida está relacionada con las imágenes, éstas también son perecederas y por ello nace la intención de transmitirlas. Con las imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida de espacio del cuerpo.

Desde estas reflexiones sobre el papel de la fotografía respecto a la muerte, volvemos a la experiencia de Barthes que hemos narrado anteriormente. El hecho de habernos detenido en ella es porque su problemática fue muy similar a la experiencia de la autora cuando comenzó a revisar sus propios álbumes familiares durante el duelo. En esa búsqueda las fotografías parecían parciales y no conseguían el retorno de ese sentimiento que aquel rostro entrañable provocaba aún en los recuerdos. De manera similar al teórico francés, la solución a este problema de reconocimiento se conseguirá mediante las fotografías antiguas de infancia y juventud donde la imagen de aquel cuerpo reflejaba el brillo con que se le recordaba en el presente y quizás la naturaleza de la relación, como aún se sentía y recordaba, que abarcaba más que una época de recuerdos. En este caso no fue una sola imagen sino varias las que consiguieron dar un cuerpo de memoria al cuerpo ausente y anhelado. En este sentido, se fue haciendo cada vez más intensa la idea de que el recuerdo de una persona no es una imagen única sino más bien como una imagen con múltiples capas o facetas de diferentes tiempos y situaciones, quizás en respuesta a la atemporalidad del sentimiento o a la suma de episodios del recuerdo donde se evoca éste. De esta forma las imágenes se fueron configurando con capas de diferentes espacios y presencias que complejizan la imagen final en su intento de representar un recuerdo completo.

324. Pamela Martínez, 2010, Fotomontajes con fotografías familiares del álbum propio. Serie "Memorias Anónimas". Detalles.

775 Korstanje, M." La antropología de la imagen en Hans Belting". Revista Digital Universitaria 10 de julio 2008 Volumen 9 Número 7

776 Belting,H. "Antropología de la imagen". Ed Katz, Madrid.Pág. 179

Así, a partir de la selección de esas imágenes de los protagonistas y de su poder evocativo, se comenzó una serie de pequeñas historias de fotomontajes autobiográficos desde los registros de los álbumes familiares. Historias que comenzaron más bien como ejercicios de organización de la memoria visual y de conexión de los hechos pasados y presentes que en medio del duelo parecían desvinculados, confusos y quebrados. Iniciándose casi de manera espontánea, como un modo de hacer del propio duelo, y como una manipulación del recuerdo visual, en búsqueda primero de una catarsis y después poco a poco de una reconstrucción de episodios del recuerdo. Reconstruir momentos infantiles, crear recuerdos desde imágenes del presente, potenciar las relaciones existentes, hacer visible el amor y los sentimientos que habían –y permanecían- en esas imágenes eran algunas de las motivaciones ocultas que poco a poco se fueron haciendo cada vez más evidentes y conscientes.

Vamos a profundizar a continuación en los conceptos que hemos ido repitiendo una y otra vez, tales como memoria, memoria autobiográfica, recuerdo e identidad, veremos como se distinguen, como forman parte de nuestra vida y cómo se vinculan con la del duelo,la fotografía y el álbum familiar.

Memoria (autobiográfica), identidad y álbum familiar.

Primero hemos de constatar a qué nos referimos con memoria y cuáles son sus diferentes dimensiones. Según Duch y Chillón se trataría de tres, la biográfica, que se refiere a lo que experimenta y recuerda el individuo, la comunicativa, como la capacidad de recordar una experiencia por parte de un colectivo, y la cultural que se refiere al conjunto de expresiones de la tradición, cuya cierta objetividad sobrepasa idiosincrasias, generaciones e individuos actuando como una segunda naturaleza para in-corporar.[777]

Por otra parte, en el ámbito psicológico se distinguen la memoria semántica y la memoria episódica. La primera se refiere al conjunto de significados reunidos y retenidos por los individuos durante su vida, haciendo evidente la relación entre sociedad y sentido. La segunda tiene una,

777 Duch, Ll., Chillón, A. "Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1". Ed. Herder. Barcelona, 2012. Pág. 399.

> (...) labor reconstructiva, parte de los interrogantes, dilemas y contradicciones que se plantean ahora y aquí y opera un desplazamiento de lo recordado -que resulta desfigurado y alterado, renovado y revaluado-.[778]

De esta manera la memoria episódica está expuesta a las transformaciones inherentes propias de la condición humana con el paso del tiempo. Contrario a lo que podamos pensar, los autores señalan que la memoria no es sólo un contenedor sino que es una facultad en permanente metamorfosis.[779]

Respecto a la naturaleza del recuerdo Pontalis asegura, "todos nuestros recuerdos son pantallas, sirven de pantalla a las huellas que disimulan y contienen a un tiempo".[780] Las huellas, que están separadas de cualquier recuerdo, son las que quedan inscritas y nos marcan, son los "signos de ausencia",[781] y se hacen presente en los momentos en que el individuo deja libre su conciencia y ensueña o hace el esfuerzo de analizarse. Las huellas pueden ser, por ejemplo, los motivos de un papel mural que pertenecían al dormitorio de la infancia, el olor de alguna habitación, etc.[782] Según Duch y Mèlich, estas huellas eran denominadas *huellas mnémicas* por Freud, en cuya teoría la represión del recuerdo no se daría en el propio acontecimiento ni en el recuerdo ni tampoco en las huellas aisladas, sino en las conexiones que existen entre los recuerdos o entre las huellas. Por esta razón para Pontalis,

> (...) recordar es menos importante que asociar, libremente como se dedicaban los surrealistas, "disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras, que con frecuencia son relaciones peligrosas."[783]

En la serie *Mother's* (2002-2005), realizada por la artista japonesa Ishiuchi Miyako, vemos un ejemplo del deseo de capturar la huella de la memoria o como dirá la artista, "el aura"[784] de su madre a través de la fotografía de sus pertenencias íntimas, las que súbitamente se vieron convertidas en objetos inútiles después de su fallecimiento. La

325. Ishiuchi Miyako fotografías de la serie Mother's (2002-2005).Type-C print.

778 Íbid.
779 Íbid.
780 Duch, Ll., Mèlich, J.C. "Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana." Ed. Trotta. Madrid, 2009. Págs. 30-31
781 Íbid.
782 Íbid.
783 Íbid.
784 Michiko, K. "Ishiuchi Miyako: Traces of the future". En Catálogo "Mother's 2000-2005: traces of the future". 51st international Art Exhibition, The Venice Biennale, 2005. Pág.127

326. Vistas de la Exposición "Album Beauty", (2012 junio-septiembre). Erik Kessels. FOAM. Museo fotográfico FOAM. Amsterdam.

mirada de Miyako es un primer plano que escudriña meticulosamente los camisones, la ropa interior, los lápices labiales y otros objetos de uso íntimo, de los cuales nos convertimos en observadores de sus mínimos detalles capaces de evocar sentimientos, presencias, y sobretodo, ausencias.

Para Duch y Chillón "el pasado es siempre nuevo"[785] ya que está sujeto a continuos cambios, el pasado a modo de fragmentos se nos puede reaparecer cuando menos lo esperamos o puede difuminarse aún más porque lo consideramos menos importante. Para los autores es el presente quien dirige el pasado pudiendo necesitar de algunos recuerdos y no de otros, pudiendo aparecer más largo o más corto, resonando más o menos. Así para los autores, el pasado es considerado siempre como presente del pasado. Es en el presente donde ocurre la continua creación del recuerdo rescatado del olvido insondable. Y el futuro es para ellos un presente del futuro, esto es, que actúa como una anticipación que la memoria convertirá en imaginado recuerdo prospectivo.[786]

La memoria no es sólo recuperación o convocación del pasado desde el presente, sino que también hay un activismo de la memoria que la inclina hacia recuerdos del futuro, pudiendo recordar también proyectos y promesas. Para César Moreno, es propio de la memoria estar atenta también a aquello que sucederá y merecerá ser preservado, en sus palabras,

> (...) el tema genuino de la memoria en su dimensión más trascendental no es tanto, simplemente, lo que ha pasado, sino lo que pasará, lo que nos sitúa plenamente no en el terreno de la posible pesadez y espesor del pasado, sino ante todo, primeramente en la zona profunda y a la vez ligera de la propia efimeridad, en el tránsito, en la corriente del tiempo. [787]

Esta capacidad que tiene la memoria de abarcar la temporalidad completa del individuo se relaciona con la conformación de nuestra biografía interna, ya que abarca lo que fuimos, lo que somos y lo que soñamos y proyectamos ser.

785 Íbid.

786 Duch, Ll., Chillón, A. "Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1". Ed. Herder. Barcelona, 2012. Págs. 399-400

787 Moreno, C. "La vida breve. Memoria de lo efímero". En Oncina, F., Cantarino, M.E., (Eds.) "Estética de la memoria". Ediciones PUV. Valencia, 2011. Pág. 47

Memoria autobiográfica.

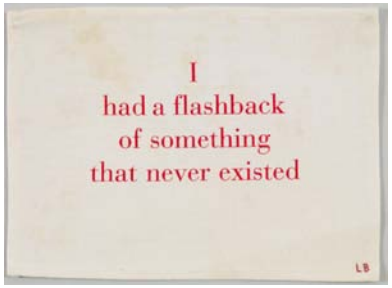
La memoria autobiográfica es la facultad que tocamos de lleno en esta investigación, y cuya importancia en nuestras vidas actuales radica en el hecho de no ser sólo un registro pasivo de acontecimientos del pasado, sino que tiene una inf uencia continua en nuestros pensamientos, actitudes y comportamientos.[788]

Según los autores Bluck, Aleas y Habermas se pueden identificar tres funciones de la memoria autobiográfica. La primera es la función social, que facilita las interacciones interpersonales mediante el intercambio de recuerdos, la segunda es la función del yo, que promueve la identidad personal apoyándose en un sentido de coherencia o continuidad en el tiempo y las terceras son las funciones directivas, en las que se implica el uso de los recuerdos para tomar decisiones en el presente y guiar futuros comportamientos.[789]

Así dentro de la función del yo, vemos que es a través de los recuerdos autobiográficos que se define la identidad del individuo, su naturaleza única es sustentada mediante recuerdos únicos.[790]

Nuestra identidad se definiría a partir de nuestra historia de vida, que es una estructura cognitiva-lingüística que es capaz de recordarla y definirla seleccionando, desde un rico acervo de memoria autobiográfica, los eventos más destacados y organizarlos de un modo específico.[791]

Ampliando esta definición los psicólogos norteamericanos Martin Conway y Laura Jobson, dirán que el yo conceptual es complejo y que se conformaría como hemos visto de la historia de vida del individuo junto con otros episodios específicos, como son los guiones



327. Louise Bourgeois, 2002. "I Had a Flashback of Something that Never Existed". Versión de prueba de la composición nº18 de "Ode à l'oubli". MOMA, Nueva York.

328. Begoña Egurbide, 2003. "Castillo de arena" fotografía lenticular, 78X236 cms. Detalle. Arts Santa Monica.

788 Pillemer,D, Kuwabara, K. "Directive functions of autobiographical memory: theory and method". En Bernsten, D.,Rubin,D.(Eds) "Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012.Pág. 181

789 Íbid. Pág.184

790 Conway,M., Jobson,L. "On the nature of autobiographical memory". En Bernsten, D., Rubin,D.(Eds) Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012. Págs. 54-69

791 Habermas,T."Identity,emotion,and the social matrix of autobiographical memory:a psychoanalytic narrative view". En Bernsten, D.,Rubin,D.(Eds) "Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012. Pág. 38

329. Claudia Breitschmid, 2012. Imágenes de las foto-instalaciones de la serie "Welcome back", "Untitled", "Nachahmung", "Stammbaum".

personales, las unidades de esquema relacionales yo-con-otros , el guión de vida,[792] los posibles yos, los auto-guías, las representaciones de historias vividas, las actitudes, los valores y las creencias.

El yo conceptual estaría conectado de esta forma con el conocimiento autobiográfico y con el sistema de memoria episódica ya que se utiliza para activar casos concretos que ejemplifican, contextualizan los temas subyacentes o conceptos del yo conceptual.[793] La memoria autobiográfica de esta manera no sólo expresa, desarrolla y mantiene el yo, sino que también a su vez expresa, desarrolla y mantiene la cultura.[794]

Memoria e identidad.

Hemos visto desde el primer capítulo como el duelo y su desafío terapéutico tienen que ver con la mantención y salvaguarda de la identidad del individuo, que cae en amenaza por el quiebre biográfico que significa la muerte de aquel otro que era parte irremplazable y fundamental de su vida.

Una historia de vida, cuando está integrada, une las identificaciones y valores tanto del pasado como del presente. Así consiguen guiar el futuro en una misma historia ubicándolos en una sucesión temporal con transiciones razonadas, que proporcionan un sentido de continuidad personal y un sentido de intentos razonables para dar a la vida una dirección.[795]

792 Según Conway y Jobson, los guiones de vida sugieren que la vida ocurre en un determinado orden y caracteriza el curso de una vida prototípica con una cultura particular. Contienen eventos de transición culturalmente importantes y marcan transiciones aprobadas culturalmente de un rol social a otro (por ejemplo la mayoría de edad, casarse) Las culturas ofrecen ceremonias para dar a conocer estas transiciones.
793 Conway,M., Jobson,L. "On the nature of autobiographical memory". En Bernsten, D., Rubin,D.(Eds) "Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012. Pág. 55
794 La memoria autobiográfica es importante, por ejemplo, para desarrollar, mantener y nutrir los vínculos sociales, dando material para la conversación, manteniendo hábitos locales y reglas sociales de interacción. Se usa también para resolver problemas, en el desarrollo de opiniones y actitudes y anclando los valores personales y guiando la vida a una dirección. Los recuerdos autobiográficos y la cultura constantemente se comprenden el uno al otro y no se separan. Como la cultura cambia también cambiará el yo conceptual y también la memoria autobiografica. Íbid. Pág. 59
795 Habermas,T."Identity,emotion,and the social matrix of autobiographical memory:a psychoanalytic narrative view". En Bernsten, D.,Rubin,D.(Eds) "Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012. Pág. 35

De esta manera la historia de vida abarca la temporalidad completa del individuo estando siempre presente en su discurso interno.

De acuerdo con Tilman Habermas, el objetivo de conseguir la integración y direccionalidad de una historia de vida se reflejará en una sensación subjetiva y saludable de la propia identidad. El individuo percibirá una continuidad personal y un sentido de auto-consistencia de su identidad por el hecho de poder estar a cargo de su vida y sentirse cómodo consigo mismo.

El autor se refiere a la reinterpretación de Schafer de la psicoterapia psicoanalítica de Erikson, proponiéndola ahora, como un proceso de re-narración de la vida del paciente, de manera que consiga restaurar su actuación y responsabilidad, creando en él un sentido de continuidad y dirección.Este replanteamiento de la psicoterapia que fomenta la capacidad de re-narración de la vida como vía terapéutica, busca significar y poner al individuo a cargo de su historia de vida que ha salido de su control.[796] Esta nueva propuesta de terapia es en parte la propuesta natural que esta investigación ha ido desarrollando y es aquello que se propone como capacidad restauradora del arte en el alma del artista durante el proceso de duelo. Iremos viendo cómo esta re-narración tuvo su origen en la revisión del registro familiar y cómo desde allí se fue realizando una serie de imágenes que tuvieron que ver con esta toma de posesión del relato por parte de la autora.

330. Claudia Breitschmid, 2011. Imágenes de las foto-instalaciones de la serie “Welcome back”,“Platzhalter I”.

Hemos hablado de la memoria y de los recuerdos pero no hemos hecho la distinción entre ellos. Según Duch y Chillón el recordar es una actividad indispensable para el individuo cuya gran finalidad es la comunicación o la narración. Esta comunicación o narración, propia del hecho de recordar puede ser de naturaleza intersubjetiva y exterior, es decir como un diálogo entre individuos, o puede ser una comunicación intrasubjetiva e interior como un diálogo del yo consigo.

La memoria se plasmaría en los recuerdos, que son los que hacen posible la constitución de las tramas histórico-biográficas mediante las cuales los individuos nos identificamos provisionalmente, así como los múltiples modos de relación que nos permiten articular nuestros relatos vitales; esto sería fundamental dado que según Wilhem Schapp nos hallamos "atrapados en historias"[797] desde el nacimiento hasta la muerte.

796 Íbid.

797 Duch, Ll., Chillón, A. “Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1”. Ed. Herder. Barcelona, 2012.Pág.402

331. Pamela Martínez, 2011-13. De la serie Memorias Anónimas, Arriba díptico "Casa" y abajo "Carrusel". Fotomontaje digital basado en fotografías del álbum familiar. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

Según los autores,

> La memoria se sustancia en recuerdos, es decir, "re-acuerdos" que constelan ciertas unidades significativas a partir de la dispersión de datos, alusiones, imaginaciones e indicios y que así auspician la acuñación de designaciones tan aparentemente incontestables como "yo", "identidad", "historia" o "mundo".[798]

Para los autores la existencia del yo depende de la memoria y ésta a su vez de los recuerdos. Esto debido a que es la memoria mediante los recuerdos los que elaboran la esfera de pertenencia donde el individuo puede reconocer lo suyo, pudiendo reconocer los actuares, los pensares y los sentires como suyos, y las vivencias cuyas huellas moldean su ahora.

De la misma forma según los autores la existencia del *nosotros* depende de la memoria e imaginario colectivo que actúan formando "horizontes de pertenencia e identidad".[799] La memoria al tomar la forma de la historia personal es capaz de hacer conf uir los aspectos dispersos y darles sentido, al respecto Duch y Chillón dirán que,

> Erigiendo el mundo, el nosotros y el yo- actualizándose en cada aquí y ahora como historia personal- la memoria es un decisivo agente de configuración del sentido, capaz de articular cualesquiera intervalos en un presente permanentemente contextualizado y operativo.[800]

Nuestra memoria autobiográfica se conforma como una historia personal que nos identifica y que ha de tener un sentido y ser narrable teniendo para ello una estructura que también es inf uenciada por nuestra manera de entender el mundo cultural, social y moralmente. De esta manera tanto nuestra memoria como su interpretación y actualización permanente son f exibles y transformables, según la necesidad de nuestro presente, los puntos de vista con que la recordemos, el modo en que la expliquemos.

798 Íbid.
799 "No habría "mundo" si la memoria no vinculase logotímicamente -en un todo coherente hasta cierto punto- el tropel de sucesos y acciones del existir, ese inarmónico magma que desembocaría de manera ineluctable en la anomia". Íbid.
800 Íbid. 403

En este sentido la idea de configurar un álbum de familia nace de su capacidad como "herramienta de gestión de memoria"[801] debido a que es capaz de darnos elementos para entrar y sumergirnos en nuestra historia personal interpretándola e incorporando a aquellos que ya estaban antes que nosotros y que pertenecen al relato familiar. El álbum nos da además la posibilidad de transmitir y comunicar visualmente esta memoria a los que vendrán.

Por otra parte no todo en el álbum es registro y memoria, ocurre también la abertura que da lugar para "la desmemoria."[802] El álbum es interpretable y despierta recuerdos e imágenes que no están en sus páginas, cuando lo revisamos entra en juego el recuerdo, la imaginación y el olvido. La imagen, como dirá Paul Ricoeur, es aquello común que relaciona los recuerdos con la imaginación, por lo que el álbum es en sí la abertura al terreno del subconsciente, la infancia, lo borroso, lo que es familiar y lo que es lejano, recuerdos falsos o ampliados o construidos por medio de las historias que de ellos nos han explicado.

Por otro lado, aparte de la desmemoria, el álbum para muchos artistas se basa en una idea falsa (y burguesa según Jo Spence) de cómo debe ser y representarse una familia a la sociedad, este "fingimiento" o adopción de una pose estandarizada es aquello que la artista desafiará con sus imágenes de la serie *Más allá del álbum familiar,* donde recreará escenas faltantes en el álbum por no decorosas y se transformará en los personajes del álbum, Spence de bebé, de niña, disfrazada como si fuera su madre, etc.

El artista Gonzalo Gutiérrez con su serie de fotografías, *Recuerdos de Familia* (2012), demuestra esta idea de lo predecible y estandarizado del álbum familiar ya que aún al manipular y distorsionar las imágenes con un gran pixelado éstas son reconocibles por el lector común. Aquí se produce el encuentro entre lo privado y lo colectivo. Al respecto Fontcuberta dirá que,

> (...) cambian los rostros pero la arquitectura de las liturgias se mantiene inalterable en la armazón de álbum, como una secuencia de clichés férreamente codificadas.[803]

332. Gonzalo Gutiérrez, 2012, imágenes de la serie "Recuerdos de familia". "Vestigios 1", 120 x 120 cm."Vestigios 5" 120 x 85cm.y "Recuerdos de familia 24". Fotolibro y proyección.

801 Fontcuberta, J. "Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio". En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013.Pág. 150
802 Íbid.
803 Íbid. Pág.155

333. Pamela Martínez, 2013. De la serie Memorias Anónimas, "Caballo" y "S/T", detalle. Fotomontaje digital basado en fotografías de álbumes familiares anónimos. Fragmentos. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

El álbum es una forma visual de interpretar nuestra historia familiar que siempre va acompañado de un relato que sigue cada imagen en forma de diálogo interno, reconocemos la historia que hay detrás de cada imagen porque conocemos el relato oficial de la familia, en este sentido el álbum es un archivo de memoria colectivo que despierta las emociones más íntimas. [804]

El álbum se erige como un monumento al que se recurre para recordar, "la fotografía del álbum familiar al dar testimonio da discurso sobre su monumento, el propio álbum,"[805] según dirá Derrida, pero es también configurador de un rito, su discurso es narrable por medio de un acto comunicativo transmisor propio de su lucha contra el olvido.

Según el teórico Pedro Vicente su construcción y mantenimiento como objeto de culto al pasado, a la vez que "su producción, su uso y consumo forman parte de la serie de relaciones interpersonales y roles preestablecidos dentro del núcleo familiar."[806]

En este sentido Don Slater, citado por Vicente, relaciona identidad y álbum familiar,

> La fotografía en el ámbito doméstico fue y sigue siendo fundamental para la construcción y consolidación de la identidad individual y personal del individuo moderno, una identidad individual y propia y característica de la modernidad y parte fundamental de la identidad colectiva, familiar (sin individuo no hay familia). La producción de álbumes ayuda a esta construcción produciendo memoria, una memoria individual y personalizada en un primer momento y colectivizada y socializada posteriormente. Formar parte de un álbum de familia, tener, contemplar y hacer fotografías familiares, de una manera individual y colectiva, refuerza esa construcción como un acto más consciente, organizado, planificado y temporalizado en la construcción de nuestra identidad. En el acto de archivar en el álbum encontramos lo que somos, pero también (y aun más importante) descubriremos lo que no somos.[807]

804 "En sentido parecido a la autobiográfica la memoria colectiva es también mudable y transgeneracional. Ambas pueden reactivarse y evocar recuerdos a partir de lo externo, un lugar por ejemplo, en el caso de la memoria autobiográfica estas evocaciones tendrán que encontrar una resonancia con las vivencias personales pero en el caso de la memoria colectiva su anclaje en ciertos espacios señalados son fundamentales para permitir que su visita (mediante viajes o peregrinaciones) proporcionen su actualización y reconstrucción en el presente según las circunstancias de aquellos que lo visitan". Duch, Ll., Chillón, A. "Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1". Ed. Herder. Barcelona, 2012.Pág. 409

805 Vicente, P. "Apuntes a un álbum de familia". En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013. Pág.14

806 Íbid.

807 Íbid. Pág. 16

Nos interesa la relación entre el álbum familiar y el rito, esta se establecería, según Armando Silva, en la forma de exponer la fotografía. Contemplaría la manera ritualizada en que se construye todo su saber, desde el principio hasta que se le cuenta a otro,

> (...) desde la toma de la foto, su pre-visión para el álbum o su ocasional aceptación en la colección, su inclusión en una u otra ceremonia familiar, su colección y cuidado, hasta su observación en distintos momentos, e incluso su transformación al cambiarlo y organizarlo de otra manera o hasta contarlo, quienes lo relatan, del modo que les convenga. [808]

El rito de relatar el álbum, según Silva, consigue actualizar la fotografía cada vez que es explicada a otro. Lo específico de este tipo de imágenes es que su existencia se ha determinado por su capacidad de ser narrada.[809] En esta visión del álbum entendido para el otro, las características de su lectura son también únicas. Según Patricia Holland habrían dos tipos de posturas en la lectura de una fotografía de un álbum: *la de usuario y la de lector*.[810] Somos usuarios cuando miramos el álbum de nuestra familia, comprendiendo los códigos e historias que contienen. Este uso es pleno y exclusivo ya que otros lectores no son capaces de adentrarse en los secretos o aquellas historias ocultas que acompañan cada fotografía. Podemos acceder al mundo donde las imágenes del álbum construyen su sentido ya que pertenecemos y vivimos en él.

> Nuestro álbum nos hace existir, nos ubica, es rotundo y definitivo, y en este aspecto es incontestable, es un final.[811]

Una lectura distante es la del lector común, quien ha de imaginar o encontrar puntos en común con su propio álbum, trasladándolo a un ámbito público -su propio álbum- para poder entrar en la lectura profunda de éste. Esta lectura ajena libera las imágenes y abre un campo de sueños, deseos, cuyas interpretaciones son discutibles. Según Holland en este caso,

334. Marcelo Brodsky, 1996, "Buena Memoria; 1st year, 6th division, Class Photo 1967". Detalle. Inkjet print y lápiz sobre papel. Dimensiones: 117 x 174,5 cm. Colección Tate Gallery Londres.

808 Silva,A. "Álbum: deseos de familia". En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re] creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013. Pág.29

809 Íbid.

810 Vicente, P. "Apuntes a un álbum de familia". En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013. Pág. 15

811 Íbid.

> Sólo alcanzamos a leer una ficción (lo que no significa que comprendamos lo que leemos); podemos y tenemos que interpretar. Ojear, descubrir, observar, pero siempre desde la máxima distancia. Frente a una fotografía ajena sólo nos está permitido observar, imaginar.[812]

La búsqueda del lector en ambas situaciones es distinta y en esto radica la importancia del álbum, si el lector ajeno busca lo acontecido, la evidencia y es capaz de encontrar hechos, el usuario busca en su propio álbum (re)conocerse e identificarse.[813]

De este modo, la familia mantiene su cohesión como comunidad de memoria lo que le permite mantener y transmitir su historia identificatoria. Según Duch y Mèlich gracias a la interacción memoria-olvido los individuos y los grupos pueden situarse en el seno de su espacio-temporalidad dándoles la aptitud de afrontar al gran mal, -la muerte- y aquello que otras manifestaciones de la negatividad puedan provocar, que es como ya hemos visto anteriormente, la amenaza de la caotización. Para los autores esto sucede gracias al trabajo de la memoria dentro del grupo familiar que puede permitirles el f ujo de rememoraciones-anticipaciones que los mantiene a salvo frente a los efectos de su finitud. Los autores señalan que dentro de las comunidades de memoria se producen "praxis de dominación de la contingencia", que consideran auténticas terapias de grupo.[814]

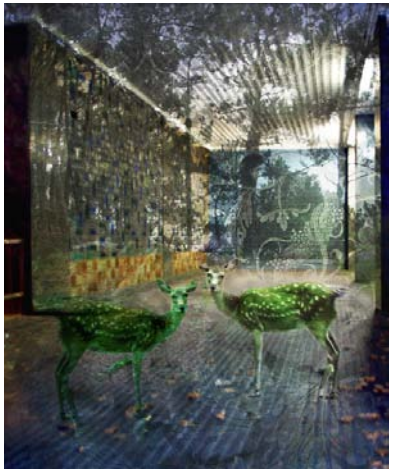
335. Begoña Egurbide, "Maternidad", 2003. Fotografía lenticular, 78 X 236 cms.

812 Íbid.
813 Íbid.
814 Duch, Ll.,Mèlich, J.C. "Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana". Ed. Trotta. Madrid, 2009.Pág.103

2.-Álbum, creación artística y fotomontaje.

"Fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar"
Man Ray

Hasta aquí hemos revisado de qué manera se relacionan la identidad del individuo con su memoria, en especial la autobiográfica, y hemos encontrado en el álbum familiar un constructo de la memoria colectiva de la familia cuya finalidad es ser un conjunto visual de los recuerdos e historias de ésta. Además se constituye como un monumento de la memoria que acoge la visita de aquellos que buscan actualizar y reafirmar su historia vital, íntima y única, esto los hace reconocerse como exclusivos y dentro de un contexto ordenado que confiere un sentido último y colectivo a todo lo que se vive individualmente en la cotidianidad.



336. Pamela Martínez, 2013, "Ciervos" Detalle. Fotomontaje digital sobre papel.

Esta potencia latente, inmóvil y estable del álbum familiar, además de la manera ritual que tiene desde su constitución hasta su narración, hace de él un lugar natural de búsqueda ante un acontecimiento de desorden emocional como lo es el duelo. Por ello comenzamos este capítulo relatando cómo el álbum fue el primer lugar donde la autora buscó imágenes para reconsolidar sus recuerdos y entender el turbio presente mirando la calma del pasado.

La primera etapa del trabajo con el álbum familiar consistió en la selección de las imágenes de los personajes. Ya comentamos, ayudados por Barthes, las dificultades de encontrar la imagen justa que lograra generar la emoción que despertaba la presencia del rostro de aquel que ya no estaba, y cómo esta dificultad desde el principio condicionó la creación de los relatos visuales a la selección de no una, sino de varias, de las imágenes de retratos más antiguas, así como de la multiplicación de sus capas en el caso de los entornos. De la misma manera como el recuerdo de los rostros no podía encasillarse en una imagen única, el de los lugares del recuerdo tampoco, y la imagen justa parecía tener que conformarse por varias capas de lugares a modo de transparencias del tiempo y del espacio.

Con estas decisiones previas fruto de la intuición, se comenzaron a crear escenarios que se basaban en los recuerdos que evocaban las fotografías, pero que con la libertad que abría su digitalización y el uso del fotomontaje, fueron rápidamente cambiando de sentido hacia una manipulación dirigida a construir y distorsionar el recuerdo que incomodaba. Aquel recuerdo que era más bien una imagen dolorosa y que pedía -ahora en el presente que lo invocaba- ser remodelado para ser re-insertado en la memoria sin su aguijón.

337. Begoña Egurbide, 2003. "Princesas" fotografía lenticular, 78X236 cms. Arts Santa Monica.

En este sentido es interesante mencionar que esta solución personal de distorsión visual del recuerdo real, que fue facilitada gracias al traspaso digital de las fotografías del álbum, y a la técnica del fotomontaje digital, es un fenómeno reconocido por la psicología donde la memoria autobiográfica puede distorsionarse ya sea en el nivel de los recuerdos individuales o en el de la historia de vida, a modo de mecanismo de defensa del yo cuando ocurre la amenaza del sentido de la autoconsistencia de los individuos, por ejemplo, con su yo ideal deseado (la vergüenza), o con su sentido de la seguridad (la ansiedad), o con su sentido moral (el sentimiento de culpa).[815]

Por otra parte, las memorias no sólo pueden ser distorsionadas o reprimidas, también varias memorias que comparten un tema conf ictivo común pueden ser condensadas en una sola escena nuclear. Las memorias de infancia son especialmente susceptibles a los cambios pudiendo condensar una variedad de referencias biográficas conf ictivas en una sola inocente escena, esto fue denominado *screen memory* por Freud. Estas memorias condensadas no sólo distorsionan los hechos históricos sino que pueden también al mismo tiempo, revelar preocupaciones centrales y conf ictos del individuo.[816]

Así vemos que la memoria autobiográfica es de por sí transformable, con nuestro consentimiento o no, y por ello la solución de re-narrar y manipularla para lograr algunos beneficios en nuestro yo es un mecanismo existente que en este caso se ha conseguido por medio de la técnica digital del fotomontaje.

Según el estudio de Jacob Bañuelos el fotomontaje es considerado como el inaugurador del arte de la manipulación de las imágenes fotográficas con fines específicos de expresión. Sus bases teóricas estarían en las del montaje de imágenes y procesos de "selección, combinación y articulación entre elementos visuales que propician una fusión semántica".[817] Así vemos que de manera quizás análoga al fenómeno de distorsión de la memoria, la técnica del fotomontaje permite y facilita las manipulaciones que consiguen abrirse desde la fotografía única a otra que tenga una narración que incluya más temporalidades en este caso.

Así se empezaron a configurar las primeras imágenes de este proyecto, *Altar, Niñas, Viaje, Comunión I y Comunión II*, (Imagen 318), entre otras, que eran configuraciones a partir de

815 Íbid. Págs.34-35
816 Íbid. Pág. 35
817 Bañuelos, J. "Fotomontaje".Ed. Cátedra, 2008. Pág.19

fotografías del álbum familiar personal donde aparecen familiares directos que buscaban desde el pasado dar un sentido o quizás una naturalidad a lo que acontecería en el futuro: un accidente. De esta manera el hecho traumático va a pasar a formar parte del álbum con la misma familia acogiendo el acontecimiento desde la inocencia y tranquilidad de los niños. Aquí probablemente operaba intuitivamente la re-narración que antes revisamos en la propuesta de Schafer de psicoterapia, como manera de tomar el control dando sentido y dirección a la propia historia de vida que peligraba con descarrilarse.

338. Jo Spence and Terry Dennett, 1991-92 "Final Project (death rituals and return to nature series)", Fotomontaje análogo.

Desde el principio se consideró necesario extraer a los personajes por un lado y encontrar los escenarios por otro. Esto bajo la luz de los estudios posteriores parece responder a la idea de que si bien los personajes son atemporales (existen y existirán siempre en nuestra memoria e historia personal) y de cierto modo con su continuidad son integradores del pasado, del presente y del futuro, contrariamente los escenarios parecían indicar momentos más específicos (pasados) por lo que desde las primeras imágenes se mezclaron con escenarios y lugares actuales y cotidianos. Esto ocasionó un enrarecimiento de las imágenes al integrar épocas distintas, reconocibles por los estilos de vestimenta además de la calidad y color de las fotografías.

Las características híbridas de las imágenes tienen que ver con la técnica, el fotomontaje digital que permite yuxtaponer varias imágenes dentro de un mismo plano. La creación de conf ictos visuales es propia de esta técnica y según Bañuelos puede ser vista desde la teoría del montaje del cineasta Eisenstein, donde se evidenciarían como recursos expresivos y semánticos, "el conf icto gráfico, de volumen, de escala, de contraste, de tiempo, de espacio, de color y óptico." [818]

Si bien la trayectoria de la autora tenía que ver más con la pintura, el fotomontaje se convirtió en una manera idónea de representar la complejidad de emociones e ideas abstractas de la vivencia del duelo, y es que en palabras de Bañuelos el fotomontaje,

> (...) permite transmitir opiniones, ideologías, conceptos abstractos como: libertad, paz, justicia, igualdad, represión, progreso, fantasías, experiencias ópticas, sueños, cosas y situaciones imposibles de registrar por una cámara directamente de la realidad.[819]

818 Íbid. Pág.126
819 Íbid. Pág.15

339. Francesca Woodman, S/T. Serie ángeles. Roma 1977. Gelatina de plata.

Las ventajas del fotomontaje por sobre la fotografía del natural, en este caso, radicaba en los principios básicos de esta técnica, que permitía contar las historias y representar aquello que no se encontraba en la realidad directa y cotidiana y que permitían la expresión de lo fantástico, lo mitológico y lo sobrenatural.[820] En este sentido, las imágenes se inscriben en el contexto de la fotografía que es construida y escenografiada a partir de la idea, como en los ejemplos vistos en la obra de Duane Michals o Francesca Woodman, entre otros.

El fotomontaje cubre otras necesidades y en su capacidad de "ampliar las posibilidades expresivas de la fotografía,"[821] responde también a una manera distinta de comprender y expresar la realidad artísticamente. El fotomontaje es quizás la vertiente de la fotografía que más se aproxima al modo de configurarse de la pintura tradicional figurativa, donde muchas veces se elaboran escenarios a partir de fragmentos diferentes de la realidad, que se sintetizan en un esbozo para luego mediante la luz, el color y la perspectiva hacerlos parte de un mismo escenario. Esta manera de diseñar una pintura o un fotomontaje es parecido, según Bañuelos, al modo del rompecabezas donde se elaboran o seleccionan las piezas que lo conformarán.

> Estas piezas son fotográficas, signos indicales, icónicos, y/o simbólicos, múltiples ángulos de visión, que se articulan con el fin de obtener el resultado y el efecto más fiel a las intenciones del autor y las expectativas del receptor.[822]

Fantasmas, mentiras, olvidos y recreaciones fantásticas del álbum familiar.

En la evolución del proyecto artístico de la autora, las imágenes se fueron enrareciendo a propósito debido a la yuxtaposición de personajes y entornos en contraste de tiempo, espacio y color, como hemos comentado anteriormente. Otro factor que contribuirá a ese enrarecimiento de la realidad será la transparencia que ayudaba a fundir ciertos elementos y a otorgar espacialidad, por un lado, de los personajes y por otro, de los escenarios y distintos elementos que los habitaban o cubrían. Al ir transparentando algunos de los personajes, que cómo decíamos, se comenzó a hacer como un modo de

820 Íbid. Pág.20
821 Íbid.
822 Íbid. Pág.30

hacer más fusionada e integrada la imagen final, empezaron a reconocerse por quienes vieron las imágenes, como fantasmas. Este reconocimiento que fue una sorpresa para la autora, la llevó a revisar las fotografías de fantasmas de la segunda mitad del siglo XIX, donde también fue la técnica de la transparencia del fotomontaje, primero fortuita y luego intencional, la que logró la aparición de fantasmas en las fotografías de estudio.

Es interesante reseñar el hecho histórico, ya que aquello que se inició como un accidente debido a una limpieza insuficiente de las placas fotográficas ya expuestas, generó una abertura de la percepción de la realidad y así incluso se llegó a considerar a algún fotógrafo[823] como médium. Debido a la sugestión que llevaba al público al reconocimiento de familiares ya fallecidos, las fotografías de espíritus alcanzaron gran popularidad y aún después de detectado el fraude siguieron teniendo éxito, como ejemplifica el caso del libro de Georgiana Haoughton de 1882 donde reúne fotografías de espíritus procedentes del estudio de Mr.Hudson y que será muy famoso.[824]

Estos hechos nos llevan a reflexionar sobre los límites de lo real y lo fantástico y sobretodo sobre el *deseo de ver.* Visualizar una fantasía nacida en el seno del vacío de la pérdida, donde el encuentro con el ser desaparecido es tan necesario que aún sabiendo que ese espíritu plasmado en la imagen no es real, se acepta como tal y acaba sirviendo como un testimonio y quizás como un consuelo. Se trata de una imagen que hace real un encuentro que sólo ocurrirá de ahora en adelante en el pensamiento, en la fantasía y en la memoria. Una imagen que es capaz de hacer visible una realidad imposible, apaciguando así la fractura del no poder ver ni sentir más a aquel que se ha ido. Es así, que en esta motivación y deseo las fotografías de fantasmas encuentran sentido en cuanto a integrarse al álbum familiar cómo un último encuentro y por ello resuenan con las intenciones de la autora.

Duch y Mèlich relacionarán los recuerdos de la infancia con una imagen fantasmagórica persistente en nuestras vidas,

> (...) los recuerdos de la infancia se asemejan a recuerdos-imágenes: presencias fantasmagóricas que acechan, unas levemente y otras con más insistencia, la cotidianidad de nuestra existencia, paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces fugitivamente en nuestros sueños.[825]

340. Hans- Peter Feldmann. Fotografía sobre papel.

341. Hans-Peter Feldmann "Lovers" Fotografía cortada.

823 Gilbert Stuart, fotógrafo bostoniano considerado médium por la aparición de espíritus en sus fotografías. Íbid.
824 Íbid. Pág.42
825 Duch, Ll.,Mèlich, J.C. "Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana". Ed. Trotta. Madrid, 2009.Pág. 28

342. Eugéne Thiebault, 1863, "Publicity photograph: Henry robinand specter". Gelatina de plata, 22,9X17,4 cm. Colección Gérard Lévy, París.

Estas presencias constantes de algunos fragmentos de los recuerdos infantiles se integraron como fantasmagorías visuales y como parte constituyente de las imágenes de la autora. De esta manera para la autora, la fotografía se convirtió en un mundo que era manipulable donde podía reunir lo real con lo soñado, lo imaginado y recordado, la realidad interna con la externa en una sola imagen y a la vez en un grupo de ellas. Así nacieron otras imágenes que fueron justamente eso, anhelos de hacer visibles esas presencias, juntar a familiares bajo una misma imagen, escenas recordadas y embellecidas y otras que fueron alcanzando matices más surreales al mezclarse con personajes propios del mundo infantil, como ángeles, payasos y animales exóticos de zoológicos y circos, dentro de ambientes urbanos con gran carga de significado como iglesias, casas y grandes edificios abandonados, mezquitas o invernaderos, entre otros.

En esta etapa del trabajo fotográfico también comenzaron a entrar personajes que no eran del propio álbum familiar sino de álbumes ajenos, que habían sido abandonados por sus familias y que la autora los encuentra dispersos en mercadillos. Antes comentábamos que según Patricia Holland habrían dos tipos de posturas en la lectura de una fotografía del álbum: la de usuario y la de lector, en esta etapa podríamos decir que esa tensión entre leer y usar ya era parte constituyente de las imágenes que se estaban realizando. Aunque a la vista del otro, todas las imágenes creadas eran ajenas, por lo que su mirada será más amplia y libre que ante el propio álbum. En palabras de Pedro Vicente,

> (...) ante una fotografía desconocida uno se siente frágil, inocente, distante, pero listo para imaginar, para proyectar su propia historia o para construirla. Además ese lienzo en blanco que es la fotografía nunca nos desdirá, nunca negará nuestras ilusiones y frustraciones, nuestros miedos y deseos; nos permitirá anhelar y fantasear, muy al contrario que las fotografías propias.[826]

Aún más, según el autor la fotografía del álbum es capaz de moldear nuestra memoria colectiva pudiendo sustituir los hechos reales, es decir, la imagen de la fotografía toma el lugar de la imagen mental del recuerdo, "creemos que recordamos esos momentos pero en realidad recordamos las fotografías de esos momentos, porque la memoria solo puede guardar fotografías".[827] Si esto puede suceder con la imagen del álbum familiar, ¿será posible que una imagen nueva pero basada y con elementos de las imágenes del

826 Vicente, P. "Apuntes a un álbum de familia". En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013. Pág.15
827 Íbid. Pág.16

álbum familiar pueda llegar a incluirse como un recuerdo o quizás como el fragmento de un recuerdo ya difuso? Esta pregunta es en parte el proyecto fotográfico de la autora, las imágenes han sido hechas para ser parte del álbum faltante, han nacido de él y añoran ser la parte que ha sido oculta, la que no ha alcanzado a pasar ni a fotografiarse, de la propia historia familiar.

Como hemos dicho la lectura ajena del álbum o de sus fotografías es capaz de llevarnos desde el ámbito de lo ajeno a lo colectivo y de nuevo a lo íntimo otra vez, y esto se da por dos motivos principales: primero por el reconocimiento de la historia de vida que las imágenes representan (estandarización en la configuración de los álbumes familiares) y por otro lado, la capacidad de evocación emotiva de esos momentos e hitos que todos conocemos y que siempre podrán conmovernos al despertar ese recuerdo personal, como son por ejemplo, un nacimiento, la demostración de los lazos íntimos, el primer plano de la ternura de un niño, un cumpleaños, una comunión, etc.

343. Francesca Woodman, 1976, "House 3" Providence Rhode Island, 20,32 x 25,40 cm. Gelatina de plata.

344. Jo Spence, 1979, "Más allá del álbum familiar".

Influencias y resonancias artísticas: entre el duelo, el álbum familiar y el fotomontaje.

Muchos artistas han acudido al álbum familiar para extraer de allí elementos o contenidos significativos con los que crear sus obras. Hemos revisado donde radica la potencia del álbum y cómo su uso y/o lectura nos afecta, conmueve e incluso puede distorsionar/aumentar/acabar/sustituir recuerdos personales borrosos, incompletos o inexistentes.

Al iniciar este capítulo comentamos cómo el trabajo fotográfico que da inicio a esta investigación se inició de manera natural, como parte del duelo, y cómo fue durante su proceso y posterior inclusión como tema de investigación doctoral que se empezó a ver desde la perspectiva de un proyecto fotográfico que podía tener influencias, desarrollo y en suma que podía ser en sí mismo un trabajo a potenciar. Por esta razón se puede decir que de manera directa no hubo influencias en su configuración, aunque por supuesto desde el principio debieron existir las indirectas, aquellas que se filtran en la cultura y conocimiento personal del arte y su historia, a través de todos los agentes existentes.

A medida que se fue avanzando en el estudio de la tesis fueron apareciendo autores que resonaban muy profundamente con los motivos e incluso apariencia formal de las imágenes creadas. Artistas donde la autora encontró un reflejo externo del sentir interno

345. Greg Sand, "Veiled #1". Fotografía digital, dimensiones variables.

346. Greg Sand, "Vestige 1". Fotografía digital, dimensiones variables.

y que fueron ya en medio del trabajo, estudiados y tomados como referencia para posibles cambios y avances.

En el capítulo anterior comentamos el trabajo de Jo Spence y la serie de fotografías *Más allá del álbum familiar,* donde la artista,

> (...) elaboró una deconstrucción total de las convenciones del álbum familiar para reconstruirlo como potencial de transformación como terapia.[828]

Spence rompe con la estandarización falsa de un álbum que refleja sólo lo correcto socialmente de una familia, creando imágenes que no existen en el álbum, suplantando a algunos familiares y retrocediendo en el tiempo hasta convertirse en niña otra vez. A parte de sus motivaciones experimentales y socio-políticas, la artista también había creado la técnica de la fototerapia donde creía firmemente que estas imágenes podían darle una cierta cura o liberar aspectos internos que le atormentaban. En este sentido, como explica Enguita, la idea de la fototerapia era crear nuevas narrativas fragmentarias para poder dilucidar y experimentar la manera de cómo se forma nuestra subjetividad y así poder ser creadores de la representación propia rompiendo así con los estereotipos y los lugares donde se nos ha fijado. Ya vimos en el capítulo anterior además, como otros trabajos de Spence experimentan con la fototerapia personal de su duelo (anticipado) por el cáncer que sufría. De esta manera Spence experimentará una fototerapia personal a través de varias formas de representación, a través de la potencia visual/emocional/social del álbum familiar en *Más allá del álbum familiar* o *Narratives of disease* y a través de sus fotografías a modo de plafones (fotomontajes sobre papel) de las series, *Cancer Shock* y *The picture of health*, por ejemplo.

El joven fotógrafo norteamericano Greg Sand, elabora fotomontajes digitales que hablan de la ausencia y la memoria de un modo enrarecido, al fragmentar, cortar y manipular imágenes de álbumes familiares antiguas mayormente en blanco y negro. Sand juega con el poder de conflicto del fotomontaje en cuanto al binomio ausencia/presencia, mediante la extracción de los personajes y dejando en ellas sólo sus huellas: sus sombras, sus reflejos, sus zapatos, algo que indique que han estado; de algún modo tanto están como no están presentes. La manipulación es sutil y nos implica como lectores en su

828 Enguita, N. "Narrativas domésticas: mas allá del álbum de familia." En Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013.Pág.134

reconocimiento porque estas imágenes antiguas nos parecen menos cuestionables que las actuales. Hay algo en las fotografías antiguas en blanco y negro que las hace más reales, testimonios más verídicos. Quizás por eso estas imágenes nos sorprenden. La fotografía díptica *Casa* de la autora, (imagen 331) responde en cierta medida al mismo juego, quiere mostrar la fragilidad de la presencia efímera de los niños, manteniendo como fijo el escenario, donde aparecen y desaparecen.

La visión del duelo del fotógrafo guatemalteco Luis González Palma tiene un encuentro con el trabajo de la autora en cuanto a la manera poética de narrar la ausencia y la soledad. La obra de González transcurre en un tiempo propio, fuera de lo cotidiano, ubicado entre el sueño y la pesadilla. El autor realiza tomas fotográficas que planea y escenifica con un tono que va desde el humor a la poesía. González Palma además recurre al retoque fotográfico para lograr una atmósfera aún más distinta de la real, cubre sus imágenes con el negro del betún de judea o imprime sobre láminas de oro o plata, logrando llevarnos a otras épocas mediante otros códigos de la historia del arte. En su serie *Duelo* juega con el sentido de extrañamiento, facilitando el encuentro entre objetos y seres dispares, procedentes de diferentes contextos, la descontextualización como dirá Oliva María Rubio, entre la cuna solitaria y vacía en un habitación que está llena de pájaros disecados o las elegantes lámparas en el bosque espeso, o la mesa cubierta con un mantel que está dentro del agua, etc.[829] Los escenarios están vacíos pero cargados de presencia a través de las marcas del uso, la suciedad, la evocación que provoca la ruina. Estos espacios son similares a los de las imágenes de la autora, son arquitecturas en desuso, en abandono que dicen de algo que pasó allí y que ya no está. Este tipo de espacios se abren a una interpretación sobre lo que ha ocurrido antes, dicen de algo que no se ve y por ello son sumamente sugerentes.

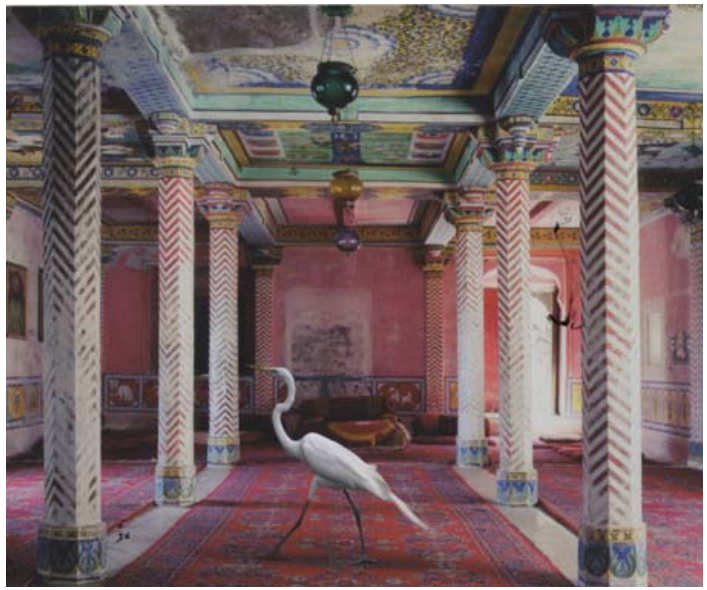
Según Rubio, el autor tiene algunos objetos recurrentes en su obra, como la silla siempre vacía, sola, enfrentada o amontonada. Las espinas sobre los objetos, sobre la silla, sobre el vestido, sobre los personajes y las lámparas de cristal, son para la autora,

> Símbolos de la ausencia, de vivencias anteriores, del dolor que supone la vida misma, como si de un camino de espinas se tratara, de la necesidad de una luz que nos ilumine tanto en la vida como en el arte.[830]

347. Luis González Palma, "Variación 7". Inkjet Print sobre papel de acuarela. Diámetro 100 cms.

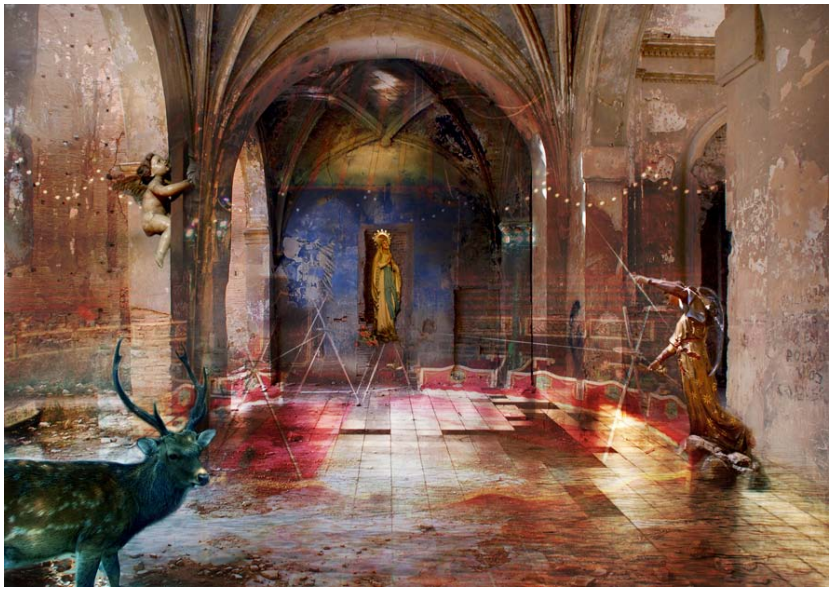
348. Luis González Palma, "Mientras esperaba pensaba en el sueño". Película ortocromática y láminas de oro. 89X87 cms.

829 Catalógo Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014. Pág.27
830 Íbid. Pág.29



349. Karen Knörr, "Flight to freedom". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, dimensiones variables.

350. Luis González Palma, 2005, "Amor coagulado". De la serie "Jerarquías de la Intimidad/ El Duelo". Película ortocromática y láminas de oro. 120X100/60X50cm.



351. Pamela Martínez, 2013-2014, “Iglesia abandonada I” y “Cebra”. Fotomontaje digital sobre papel de acuarela, 50X70cm.
Fotomontajes que han incorporado otros elementos propios del álbum familiar como animales y objetos capturados en viajes de la familia.

352. Karen Knörr, "The queen's bedchamber". De la serie "Fables", 2003-2008. Impresión Lambda sobre papel Fuji Crystal Archive. Fotografía digital, 70X90 cm/122X152 cms.

353. Karen Knörr, "Queen's room". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, 50X63,5 cm/122X152cms.

Otras influencias formales las encontramos en los fotomontajes de la artista germano-británica Karen Knörr, en las obras que realiza en fascinantes espacios cerrados que son interrumpidos inesperadamente por animales exóticos. De nuevo la autora conoció este trabajo de la artista británica cuando su propio proyecto ya estaba avanzado pero su descubrimiento puso en evidencia grandes parecidos y una influencia en común, el surrealismo y el encuentro casual que proclamó Breton; la yuxtaposición de elementos incongruentes que nos lleva a la evocación de un mundo de sueños.[831]

El trabajo fotográfico de Knörr ocurre, como decíamos, en espacios solemnes, opulentos, de este mundo pero que anhelan representar o hacer presencia terrena de otros mundos ideales y bellos, como es el caso de los museos de arte y los palacios tanto occidentales como orientales. Son espacios de lujo dedicados a la burguesía donde contrasta fuertemente que lo invadan libremente animales, como monos, garzas, zorros y tigres.

Podría pensarse que los espacios de Knörr representan lo opuesto a los espacios que la autora de esta tesis seleccionó para sus imágenes, ya que estos son fábricas y espacios urbanos en desuso y abandono, pero quizás ambas autoras comparten el deseo de seleccionar un espacio potente que habla de sí, que sugiere historia, cultura y evoca tiempos pasados. Son arquitecturas del hombre que han sido abandonadas, o más bien ocupadas por animales en ambos casos. Animales que son también habitantes y sustitutos del ser humano, a modo de las fábulas infantiles, ya que a diferencia de la autora de esta tesis que comenzó usando animales por la continua presencia de ellos en sus propios álbumes (parte de las vivencias infantiles como visitas a los zoológicos, granjas o mascotas), Knörr selecciona sus animales también con un sentido psicológico y va en busca de ellos en diferentes espacios (zoológicos, animales disecados, espacios rurales, etc.), esto se ve demostrado en la obra, *The flight to freedom*, de la serie India Song del año 2008, donde una garza elegante y exótica, avanza entre los espacios de una sala femenina de un palacio del Rajput. Con esta metáfora Knorr quiere tender un diálogo entre raza y género en el contexto de la cultura india en donde lo femenino está contenido y limitado, como lo explicará Kathy Kubicki en el catálogo de Knörr.[832]

Si bien la autora de esta tesis no intenta dar un discurso socio-político con la presencia de los animales en sus obras, es innegable que los selecciona también desde una mirada humana, viendo en ellos símbolos, atributos psicológicos y atendiendo a la significación

831 Kubicki, K. "La práctica fotográfica de K.Knörr". En Catálogo K. Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.Pág. 32
832 Íbid. Pág 36

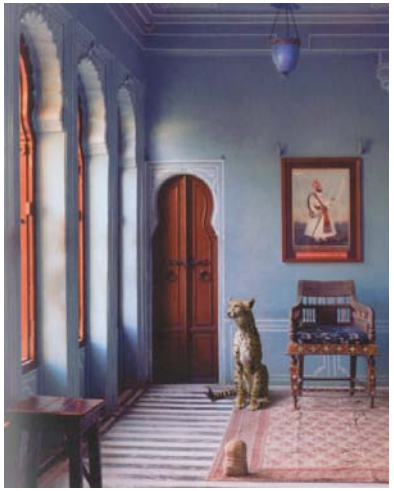
emocional que transmiten posiblemente por una herencia histórico-cultural. De esta manera las imágenes son narradas desde la voz de este personaje que puede ser más delicado y frágil como un flamenco, o más ingenuo y tierno como un ciervo. Los animales se combinan también con los personajes humanos, sobretodo niños y algunas que son figuras escultóricas como los angelitos extraídos de los altares barrocos de algunas iglesias de Galicia.

En suma, hemos visto que las imágenes creadas empezaron siendo inspiradas por los personajes del álbum familiar, los que dirigían la narración de la historia, posteriormente acogieron personajes que no eran del propio álbum sino de otros cuyos familiares los habían abandonado. Desde ahí se incluyeron también a los animales como protagonistas de las imágenes, a veces solos y a veces interactuando con los individuos, para lograr así una historia más compleja que transcurre en un mundo/tiempo fuera de lo cotidiano y que puede ser reconocido por el espectador al evocar pasajes conocidos y estándares de su propio álbum familiar. De este modo se lograba, a partir del relato de lo propio, llegar a una narración capaz de conmover al otro, al evocar lo que todos conocemos y compartimos.

Hemos hecho en este capítulo un recorrido entrelazado sobre los efectos que puede causar el drama del duelo en la esfera de la memoria y la identidad del individuo. Hemos visto de qué manera está ligada la historia de vida con la memoria autobiográfica conformando la identidad del sujeto. Y por ello cómo al manipular o distorsionar la historia de vida se podía también distorsionar la memoria y la identidad.

En ese momento fue cuando relacionamos la historia de vida y la memoria con el álbum fotográfico familiar que como registro visual de la memoria de la historia familiar era susceptible de ser manipulable, en este caso por el artista. El álbum se convierte así en un medio para influir en su autobiografía y su identidad al lograr la re-narración y re-estructuración de sus recuerdos con el beneficio interno que esto supone al conseguir dar sentido y control a su propio relato interno y llevar al terreno del arte un dolor personal que deja así de ser algo que sucede de manera aislada, dignificándose al situarse en el terreno de lo común de la existencia humana.[833]

354. Karen Knörr, "The green bedroom." De la serie "Fables", 2003-2008. Impresión Lambda sobre papel Fuji Crystal Archive. 70X90 / 122X152 cms.



355. Karen Knörr, "Maharaja's Apartment". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, 50X63,5 /122X152cms.

833 De Botton, A., Armstrong,J. "El arte como terapia". Ed. Phaidon Press. NY, 2013. Pág.65

De esta manera hemos comprobado cómo el arte es una herramienta que puede "guiar, exhortar y consolar"[834] a quien lo realiza y a quien lo observa. Como vimos, entre otras cosas, el arte consuela nuestra angustia existencial porque nos ayuda a recordar y a resguardar nuestros recuerdos del olvido. Además, usando el arte como medio hemos visto la posibilidad de revisar y replantear nuestra memoria personal dando así un giro creativo y terapéutico a lo que parecía inamovible y traumático. Nos permitió mediante el fotomontaje jugar con las posibilidades del recuerdo, insertando elementos incongruentes propios de la asociación libre y los sueños, posicionando a la autora como directora de sus propias memorias logrando de alguna forma la liberación de las emociones que se desencadenaban con las fotografías y creando nuevas imágenes que insertar entre sus propias memorias.

Al revisar los parecidos formales y motivacionales de la obra de la autora de esta tesis con otros artistas que se han dedicado a hacer obras sobre el duelo/ausencia, el álbum familiar y/o en la técnica del fotomontaje, hemos reconocido nuevos aspectos de las imágenes y sus elementos que han ido declarando los orígenes y significado de su selección en la configuración de los fotomontajes, así, vimos cómo los personajes que iniciaban los relatos de las imágenes fueron cambiando, desde ser los familiares del álbum de la autora a ser desconocidos de álbumes abandonados, hasta la aparición de otros personajes propios del mundo infantil del álbum familiar como payasos, ángeles y animales.

Como respuesta a la hipótesis sobre si el arte es capaz de hacer trascender el inmenso vacío interno que experimentamos tras la muerte del otro y sublimar de algún modo la tristeza, podemos decir bajo todo lo analizado que sí. Esto no quiere decir que se supere el dolor completamente y se llene el vacío que nos ha dejado la falta del otro, sino que el arte funciona como un medio de dignificar la tristeza operando en los dos sentidos, tanto para el creador como para el lector.

Como hemos revisado en el tercer capítulo la transparencia y honestidad con que opera el artista al expresar el dolor de su duelo le lleva a profundizar en la observación de las experiencias humanas para poder captar y expresar lo esencial, aquel momento único que reúne lo que se debe recordar. A su vez debe profundizar en su intimidad y ordenar aquello que siente para poder traducirlo al lenguaje del arte; de este modo el artista logra la catarsis y logra además situar su dolor en la esfera del arte, algo más amplio que él mismo, elevándolo, haciéndolo público y a la vez parte de la suma de experiencias humanas que es el arte en sí mismo.

834 Íbid. Pág.5

Por otra parte el lector, el espectador, consigue gracias al arte aumentar sus capacidades compensando las debilidades psicológicas innatas[835]. Ante una obra de arte que expresa tristeza el espectador puede sentirse reconocido en sus emociones y conmovido, como vimos anteriormente en el capítulo dos, siendo llevado a una catarsis de sus emociones. El arte nos enseña a explorar diferentes facetas y a convivir con nuestra tristeza, "enseñándonos a sufrir de manera más exitosa."[836]

De Botton y Armstrong ponen como ejemplo la obra de Richard Serra, *Fernando Pessoa*, que fomentaría una interacción profunda con la tristeza. Esta obra escultórica no representa una respuesta animada ni siquiera se refiere a algún tipo de problema en especial, pero según los autores con su escala y monumentalidad "constituye una declaración de la normalidad de la tristeza."[837] Serra consigue que contemplemos y reconozcamos el "sitio legítimo de las emociones más sombrías y solemnes."[838] Un sitio que rompe con el aislamiento que la irrupción del mal, el dolor, nos puede hacer sentir y de modo contrario lo reconoce y proclama como característica central de una vida humana buena dándole dignidad al presentar la tristeza no como un sentimiento para esconder sino como emoción "magnánima y ubicua".[839]

El verdadero logro artístico según los autores De Bottom y Armstrong estaría en esta capacidad de sublimar la pena por parte del artista y en la recepción del espectador. Los investigadores nos recuerdan que sublimar se refiere al proceso psicológico de transformación mediante el cual las experiencias comunes se convierten en algo noble, "exactamente lo que podría pasar cuando la tristeza conf uye con el arte."[840]

De esta manera esta investigación abre el camino y pone a disposición de aquellos que pasen por un proceso de duelo, una experiencia artística personal como medio para sublimarlo, mediante la reconstrucción de la memoria autobiográfica a través del álbum familiar y del fotomontaje.

835 Íbid.
836 Íbid. Pág. 26
837 Íbid.
838 Íbid.
839 Íbid.
840 Íbid.

XI. Conclusiones

Premisas: El quiebre autobiográfico y la reconstrucción de su relato como creación artística.

Presenciar la muerte de alguien amado nos enfrenta cara a cara con el profundo misterio de la existencia y nos urge a cuestionarnos por los motivos de la vida y la desaparición.

Comenzar un proceso de duelo es dejarse abrazar por el dolor para poder asimilar una realidad inasimilable sin una rendición absoluta. El dolor exige respuestas y la muerte es silencio, quietud y la *no respuesta eterna como fin*. Aquel que amábamos se ha convertido en algo que desconocemos y en su lugar sólo ha dejado una imagen. Y recuerdos.

Así comienza esta investigación, a través de una urgente búsqueda de respuestas dispersas, globales, multidisciplinarias. Por todos lados y en cada cosa se deseaba encontrar una explicación, una creencia, una experiencia o una imagen que diera sentido a un dolor absurdo que estaba absorbiendo las certezas y confianzas necesarias para continuar viviendo. La muerte quebraba una historia de vida estable y segura hasta ese momento y con ello la memoria autobiográfica que sustentaba con sus recuerdos la identidad y el proyecto personal. Y aparecieron las fotografías del álbum familiar, y se configuró una manera de comprensión de la vida y de los recuerdos que tomó forma a través del fotomontaje digital.

De esta manera el arte, en la forma de la fotografía, se convirtió en una manera de lidiar externamente con el absurdo, el miedo y el dolor, a través de una manipulación lúdica de los registros de la memoria. Así, el arte se convirtió en un lenguaje terapéutico en el drama existencial del duelo.

Con estas premisas se estructuró un cuerpo de investigación en cuatro partes que intentó encontrar las explicaciones y reflexiones sobre la muerte y el duelo reunidas en un primer capítulo, las creencias y los rituales apaciguadores en el segundo capítulo, las experiencias artísticas de creadores contemporáneos en el tercero y la configuración de imágenes a partir de la fotografía del álbum familiar personal en el cuarto capítulo. Todo ello para observar y demostrar por qué el arte puede erigirse como un medio para hacer trascender el inmenso vacío interno que experimentamos tras la muerte del otro.

Primer Capítulo: Búsqueda y fundamentaciones.

Encontramos en el pensamiento de Peter Sloterdijk la resonancia espiritual y conceptual necesaria para fundamentar la experiencia artística personal antes mencionada, tanto por definir los largos alcances que la muerte puede ocasionar al doliente como por su propuesta del lenguaje mitológico como terapia del duelo melancólico.

Su teoría del *duelo esférico* considera los fuertes lazos afectivos que consigue el individuo en una vida que se constituye fundamentalmente como creadora de *esferas de convivencia*. Por ello, el duelo melancólico se presenta como un problema por la pérdida de nuestro *genio íntimo complementador*, una pérdida que no es externa a nosotros pues se trata de aquél insustituible bajo cuya resonancia y tutela estaríamos completos. Esta pérdida nos sumerge en la más profunda melancolía y fraude metafísico, dejándonos en la imposibilidad de expresar que es aquello que nos falta por la carencia de un lenguaje terapéutico adecuado. Aquí es cuando Sloterdijk se distancia de las terapias tradicionales psicoanalíticas, basadas en el logos, y propone una terapia basada en el lenguaje mitológico, que interpretamos de aquí en adelante como artístico.[841]

Esta posibilidad de terapia será reafirmada y matizada por el pensamiento del psicólogo Robert Niemeyer, quien propondrá vías concretas para una recuperación activa del doliente, por medio de los recursos narrativos. Entendiendo de esta manera la vida como un relato que podemos re-escribir, para poder darles significado y cohesión a los hechos que la han desbordado de sus cauces, amenazando los cimientos de la identidad del individuo por el caos del sufrimiento. El arte es un medio válido para dar sentido y reconstruir la historia del individuo logrando sublimar la tristeza de la pérdida por medio del lenguaje creativo.

Así, a través de estos autores construimos un camino entre lo conceptual y la experiencia personal artística y *comprendemos el arte como lenguaje terapéutico en el drama existencial del duelo*.

841 Por medio del pensamiento de Nietzche.

Segundo capítulo: Observar las creencias y prácticas sublimadoras del duelo.

En los rituales funerarios mesoamericanos vemos un caso concreto de las funciones entrelazadas del mito, el rito y el arte como apaciguadoras del dolor de la muerte del otro.

Primero observamos cómo la creencia sustenta y valida la práctica del ritual funerario y cómo se configura como un conocimiento sabio y ancestral que permite organizar el dolor con el quehacer de los deudos en una serie de acciones rituales de fuerte valor simbólico. Observamos también que el correcto cumplimiento de estos rituales otorga a los familiares y actores rituales una satisfacción en la convicción de que ayudan al fallecido a desprenderse de la tierra y seguir con su camino al más allá que es además un lugar del cual volverán a visitarlos anualmente, logrando así, que el dolor de la *irremediable separación* sea menos drástico.

La celebración del Día de los Muertos en México la interpretamos no sólo como ritual sino como *práctica estética*.[842] De esta manera logramos visualizar una conexión profunda entre rito y arte donde sus funciones son nuevamente compartidas en una fiesta que consigue la sublimación de la muerte por medio de un despliegue de producción de arte efímero que busca el goce a través del estímulo de lo sensorial y lo bello.

De esta manera demostramos que *el arte de manera similar a la religión, al mito y al rito es capaz de crear y otorgar imágenes específicas sobre el sufrimiento humano que permiten al individuo interpretar el suyo personal en un marco más amplio y que consigue conectarlo con el mundo y clarificarlo, organizarlo y darle sentido*.

842 Práctica estética imbricada según la teoría de Estela Ocampo. Ver segundo capítulo.

Tercer capítulo: Contextualizar y observar las experiencias artísticas contemporáneas sublimadoras del duelo.

A través de la experiencia de algunos artistas observamos cómo el arte contemporáneo es capaz de expresar la complejidad de los temas de la muerte y del duelo abordando las ideas tanto filosóficas, psicológicas, antropológicas y personales que coexisten en el mundo actual.

Observando las experiencias de los demás aprendemos y nos sentimos menos solos compartiendo un camino de búsqueda espiritual y creatividad que no está exento de pasos en falso y continuas re-articulaciones. La observación de distintos puntos de vista y de distintas técnicas y modos de expresión acerca de la muerte y el duelo, nos abre a nuevos significados y reacciones emocionales.

Así, vimos como algunos artistas se ocupan del cadáver como expresión de una muerte sin identidad ni ritual, una muerte que es vacía de sentido y por ello absurda. Margolles quiere que la encaremos crudamente y que nos adentremos en ella a través de nuestros sentidos; es la muerte del otro que nos interpela al modo de Levinas.

Para Witkin la muerte es algo grotesco, nos presenta los cuerpos como despojos y objetos absurdos, posibles de manipular en razón del arte. Aquí vimos también cómo el tema de la muerte en su complejidad da pie a problemas éticos en cuanto a su representación y sobreexposición.

Jo Spence, expresa su angustia y temor por la fantasía de su propia muerte mediante la fotografía como fototerapia para hacerse cargo de su enfermedad y su duelo anticipado. Además con la deconstrucción que hace del álbum familiar inicia una experimentación terapéutica de la memoria autobiográfica por medio del autorretrato.

Ana Mendieta, asombrada por el misterio de la desaparición, la fusión y la huella de lo existente en el mundo, establece un cuerpo de obra ritualizado e inf uido por el pensamiento mágico y el sincretismo de las culturas prehispánicas.

En Bill Viola, la profunda tristeza y búsqueda de sentido por la muerte de su madre se transformará en una experiencia contemplativa y espiritual que consigue cumplir los desafíos del duelo relatados por Niemeyer y así ser trascendida y explicada místicamente a través de su quehacer artístico.

Viola no oculta el dolor de la muerte pero nos enseña a aceptarla como algo propio de la existencia, relacionando las imágenes más duras de ver con las más hermosas y esperanzadoras, como parte de un todo significante, en grandes videoinstalaciones llenas de luz y color. [843]

Para Duane Michals en cambio, las representaciones de la muerte y del paso al más allá son ingenuas y se relacionan con las explicaciones tradicionales que coexisten en nuestro imaginario, pero su potente dulzura radica en la simpleza del traspaso de los grandes mitos en imágenes de lo cotidiano.

La profundización en0 los motivos subyacentes presentes en las obras de estos artistas nos ha dejado varias sensaciones, la admiración por esa valentía propia del acto creador, la honesta expresión de la fragilidad humana como modo de encontrar fortaleza, la comprensión del arte como un desafío de expresión de lo humano, la persistencia obsesiva y a veces ritual de los temas de la muerte y del duelo en cuestión, como modos de comprender y de liberar sus angustias.

A través de estas conductas comprobamos cómo el arte es un medio eficaz para ref exionar y expresar los problemas fundamentales de la muerte y del duelo. Además, por medio de la obra y del testimonio de los artistas vimos cómo el arte es una herramienta fundamental de comunicación, de catarsis, de construcción de sentido y herramienta organizadora de las emociones que permite superar los desafíos del duelo para poder restituir tanto una memoria fracturada como una vida que súbitamente se ha visto amenazante y desprovista de significado por la irrupción de la muerte en ella.

Mostramos así que *el artista contemporáneo es capaz de abordar los complejos temas de la muerte y del duelo haciendo visibles las ideas del conocimiento humano en experimentaciones personales que le permiten expresar y sublimar su angustia y el duelo*.

843 Como en la obra “Nantes Tryptich”

Cuarto capítulo: Crear, sublimar, fotografiar.

En el duelo uno de los principales problemas es la fractura de la biografía, se ha perdido mucho de nosotros con quien se ha ido, partes de nuestro yo, tales como, recuerdos, vivencias, ideas y proyecciones, por lo que nos sentimos desgarrados, confusos y arrojados a resistir una vida que ya no tiene sentido.

La historia de vida está íntimamente ligada con la memoria autobiográfica conformando la identidad del sujeto. Por ello hemos visto que al manipular o distorsionar la historia de vida se podría también distorsionar la memoria y con ello la identidad.

De esta manera, la reconstrucción de la memoria autobiográfica se convirtió en una necesidad, que en este caso, se vio materializada a través del poder evocador de la fotografía del álbum familiar. Así ante un álbum interrumpido -por la muerte de un integrante principal de él- el trabajo fotográfico realizado consistió en una propuesta de su continuidad, donde a través del fotomontaje, se consigue dar nueva existencia narrativa a los personajes familiares de distintas épocas en yuxtaposición con lugares sugerentes, en la búsqueda de nuevos relatos de aquello que no estaba registrado, haciendo visibles historias inconclusas,confusas o incluso faltantes.

Las imágenes nacidas son fruto de asociaciones libres entre lo recordado, lo deseado e imaginado, capaces de tomar forma gracias a la cualidad del fotomontaje. Este nuevo relato familiar se fue ampliando en sus significados por los propios caminos que el álbum marcaba. Así, se fueron incluyendo seres y objetos propios del mundo infantil y posteriormente personajes de otros álbumes abandonados lo que permitió crear un cuerpo de trabajo que amplió los márgenes del álbum personal.

El álbum se convierte así en un medio para inf uir en la autobiografía y la identidad al lograr la *re-narración y re-estructuración* de los recuerdos con el beneficio interno que esto supone, al conseguir dar sentido y control al propio relato interno y llevar al terreno del arte un dolor íntimo, que deja así de ser algo que sucede de manera aislada, dignificándose al situarse en el terreno de lo común -y por ello de alguna manera significante- de la existencia humana.

Usando el arte como medio, hemos visto la posibilidad de revisar y replantear nuestra memoria personal dando así un giro creativo y terapéutico a una realidad que parecía inamovible y traumática. Nos permitió mediante el fotomontaje jugar con las posibilidades

del recuerdo, insertando elementos incongruentes propios de la fantasía y los sueños, posicionando a la autora como relatora de sus propias memorias logrando de alguna forma la liberación de las emociones que se desencadenaban con las fotografías y creando nuevas imágenes que podían ser insertadas entre sus propias memorias. El recuerdo que era más bien una imagen dolorosa y que pedía -ahora en el presente que lo invocaba- ser remodelado para ser re-insertado en la memoria pero sin su aguijón.

Esto debido a que la memoria no es sólo un contenedor sino que es una facultad en permanente metamorfosis. El pasado es siempre nuevo porque es desde el presente que se convoca y dirige.

En suma, las nuevas imágenes del álbum familiar buscaban consolidar, comprender y acabar historias inconclusas por el golpe repentino de la muerte. La libre interpretación y evocación que provocaban las fotografías antiguas dejó paso a una memoria que fantaseaba y que se sentía libre de evocar tanto lo soñado como lo recordado o lo deseado, pudiendo juntar en el fotomontaje imágenes de diferentes contextos y épocas que abrieron de nuevas maneras la narración. Así, la originaria expresión del recuerdo doloroso abrió paso a la reconstrucción biográfica y a la experimentación creativa.

Mostramos así, como *es posible la sublimación del duelo mediante la experimentación personal en la manipulación de la fotografía del álbum familiar y el fotomontaje*.

A modo de Epílogo.

La muerte y la enfermedad son preocupaciones centrales en la existencia del ser humano. Hemos visto como la angustia ante la propia muerte que sabemos que sucederá, el duelo anticipado que sucede a quienes conviven con enfermedades graves y el duelo por la pérdida de ese gran otro, nos pueden conmover de manera tan profunda, afectando incluso nuestra historia de vida, conformada por nuestros recuerdos más destacados que organizados de un modo específico son la base de nuestra identidad.

La propuesta artística realizada se ha valido de los beneficios de la re-narración para poder significar y hacerse cargo de la historia de vida con el fin de dar una continuidad personal y un sentido de auto-consistencia en el proceso de duelo, así como también ha pretendido contextualizarse como experimentación dentro del arte contemporáneo.

El desarrollo de esta investigación es la revelación de estas preocupaciones y busca ampliar los caminos de experimentación existentes que relacionan la fotografía con la memoria familiar y el duelo. Así, pone a disposición de aquellos que pasen por un proceso de duelo, una experiencia artística personal como medio para sublimarlo, mediante la reconstrucción de la memoria autobiográfica a través del álbum familiar y el fotomontaje.

XII. Bibliografía

Ades, D."Fotomontaje". Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

Ariès, P. "Historia de la muerte en Occidente : desde la Edad Media hasta nuestros días" Ed. El Acantilado, Barcelona, 2000.
"El hombre ante la muerte". Ed Taurus, 1992.

Argullol, R. "Davalú o el dolor". Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

Arnheim, R. "Arte y percepción visual". Ed. Alianza, Madrid, 1979.

Arnold, T. "Painting in Islam. A study of the place of pictorial art in muslim culture". Ed. Dover Pub. Nueva York, 1965.

Augé, M. "Las formas del olvido". Ed. Gedisa. Barcelona,1998.

Bachelard, G. "La poética del espacio". Fondo de Cultura Económica de España, 1965.

Bañuelos, J. "Fotomontaje".Ed. Cátedra, 2008.

Barbosa, A. "La muerte en el México profundo" Ed. Pablos Unam. México, 2010.

Barley, N. "Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte". Ed. Anagrama, 2000.

Barthes, R. "La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía". Paidós. Barcelona, 1989.

Belting, H. "Antropología de la imagen". Ed.Katz, España, 2007.

Benjamin, W. "Libro de los pasajes". Ed. Akal. Barcelona, 1993.

Berger,P. "El Dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión". Kairós, 2001.

Berger, J."Para entender la fotografía".Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 2015.
"Mirar". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2011.

Berntsen, D.,Rubin,D.(Eds) "Understanding Autobiographical Memory. Theories and approaches". Ed. Cambridge. NY, 2012.

Brandes, S. "Skulls to the Living, Bread to the Dead: The Day of the Dead in Mexico and beyond". Blackwell Published.
Oxford, 2006.

Campbell, J."Las máscaras de Dios I". Alianza, Madrid,1992.
"Las máscaras de Dios II". Alianza, Madrid, 1992.

"Las máscaras de Dios III". Alianza, Madrid, 1992.
"Las máscaras de Dios. IV".Alianza Ed. Madrid, 1998.
"Los mitos en el tiempo". Emecé Ed.Buenos Aires 2000.
Carmelo, A. "Déjame llorar: un apoyo en la pérdida". Ed. Tarannà. Barcelona, 2011
Choza, J. y Wolny, W. (Eds). "Infierno y Paraíso. El más allá en las tres culturas". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.
Coll, F. (Ed.) "Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos terapéuticos". Ed. Universidad de Murcia, 2006.
Daniel, H. "La cuestión del hombre". Prometeo Ed. Santiago.
Debray, R. "Vida y muerte de la imagen". Paidós, Barcelona, 1994.
De Botton, A.,Armstrong,J. "El arte como terapia". Ed. Phaidon Press. NY, 2013.
Dewey, J. "El arte como experiencia". Paidós Ed. Barcelona, 1998.
Di Nola, A. "La Muerte derrotada : antropología de la muerte y el duelo" Ed.Belacqua. Barcelona, 2007.
Duch, Ll., Chillón, A. "Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1". Ed. Herder. Barcelona, 2012.
Duch, Ll.,Mèlich, J.C. "Ambigüedades del amor. Antropología de la vida cotidiana". Ed. Trotta. Madrid, 2009.
Durkheim, E. "The elementary forms of religion life". Oxford University Press. USA, 2001.
"Formas elementales de la vida religiosa". Ed. Akal, Madrid, 2007.
Eco, H. "Historia de la Fealdad". Ed. Lumen, Madrid, 2007.
Eliade, M. "Historia de las creencias e ideas religiosas I.De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis". Paidós, Barcelona 1999.
"Muerte e iniciaciones místicas". Terramar E. Buenos Aires, 2008.
"Mito y realidad". Kairós 1999.
"Historias de las creencias y las ideas religiosas I". Ed.Paidos Ibérica, 1999.
"Historias de las creencias y las ideas religiosas II". Ed.Paidos Ibérica, 1999.
"Historias de las creencias y las ideas religiosas III". Ed.Paidos Ibérica, 1999.
Epicuro. "Carta a Meneceo". Nr. 124.
Fernández, A. "Dioses prehispánicos de México". Panorama Ed. México 1995.
Fernández del Riesgo, M. "Antropología de la muerte". Ed.Síntesis, Madrid.
Freud, S., "Duelo y melancolía", Sigmund Freud. Obras Completas, T. XIV, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1976.

"Duelo y Melancolía". Universidad Arcis, Santiago de Chile.
Fontcuberta, J. "El beso de Judas: fotografía y verdad". Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
"La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía". Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
Frankl, V. "El hombre en busca de sentido. Ed. Herder, 2009.
Geertz, C. "La interpretación de las culturas." Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.
"El antropólogo como autor". Ed.Paidos Ibérica, 1989.
Gleizer, M. "Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas". Juan Pablos Ed. México, 1997.
González, L."Fotografia y pintura: ¿dos medios diferentes?". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.
Heidegger,M. "Ser y tiempo".Ed. Trotta. Madrid, 2010.
Hennezel, M. "La Muerte íntima" Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1997.
Jung, C. "Arquetipos e inconsciente colectivos"Ed. Paidos ibérica. Barcelona, 2009.
Jankélévitch,V. "Pensar la muerte". Ed. Fondo Cultura Económica España, 2006. Pág. 35
Kirk, G.S. "El Mito". Ed.Paidos Ibérica, 2006
Kübler-Ross, E. "La muerte un amanecer". Ed. Luciérnaga 2008.
"Sobre el dol i el dolor" Ed. La Butxaca. Barcelona,2010.
Levinas,E. "Dios, la muerte y el tiempo". Ed. Cátedra. Madrid, 2008.
"Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad". Ed. Sígueme S.A., 2012.
Levi-Strauss, C. "Mito y significado". Ed. Alianza, Barcelona, 2012.
Malinowsky, B. "Magia, ciencia y religión". Ed.Ariel, 1994.
Mandoki, K."Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities" Ashgate Ed. Burlington USA, 2007.
Marxen, E. "Diálogos entre Arte y Terapia". Gedisa, Barcelona, 2011.
Metcalf, P., Huntington, R. "Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual". Cambridge University Press. Londres,1991.
Moholy-nagy, L. "Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía". Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 2005.
Morales, A. "Las claves del arte islámico". Ed.Ariel, Barcelona, 1987.
Morin,E. "EL hombre y la muerte". Ed Kairós. Barcelona, 2007.
"El paradigma perdido". Ed. Kairos, 1993.

Muir, Edward. "Fiesta y rito en la Europa moderna". Ed. Complutense, Madrid, 2001.
Niemeyer, R. "Aprender de la pérdida". Paidós, Barcelona, 2007.
Nietzsche, F. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Ed. Tecnos, 2010.
Novalis, "Himnos a la noche ; Enrique de Ofterdingen" Ed. Cátedra. Barcelona, 2014
Oncina, F., Cantarino, M.E., (Eds.) "Estética de la memoria". Ediciones PUV. Valencia, 2011.
Pániker, S. "Asimetrías: Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre". Ed. Mondadori, Barcelona 2008.
Richardson,J. "Heidegger". Routledge Ed. NY, 2012. Pág. 149
Ricoeur. "La memoria, la historia y el olvido". Ed.FCE, Buenos Aires, 2004.
"La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido". Ed. Arrecife. Madrid, 1999.
Ruido, M. "Ana Mendieta". Colección Arte Hoy. Ed. Nerea. Guipúzcoa, 2002. Pág. 23
Scarduelli, P. "Dioses, espíritus y ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales". Ed. Fondo Cultura Económica. México, 1988.
Séjourné, L. "Supervivencias de un mundo mágico". Fondo de Cultura Económica. México, 1953.
Shakespeare. "Hamlet". Acto 3, escena IV.
Sloterdijk, P. "Esferas I". Ed. Siruela.Madrid, 2003.
"El sol y la muerte : investigaciones dialógicas". Ed. Siruela. Madrid,2004
Sontag, S. "Sobre la Fotografía". Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1980.
"Ante el dolor de los demás". Ed. Alfaguara, 2003.
"Contra la interpretación". Ed. Alfaguara 1996
"La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas" Ed. Taurus, 1996.
Thomas, L.V. "La muerte una lectura cultural". Ed Paidós, 1991, Barcelona.
Tizón, J."Pérdida, pena, duelo.Vivencia, investigación y asistencia". Ed. Herder, Barcelona, 2013.
Van Gennep. A. "Ritos de paso". Alianza Ed. Madrid 1998.
Vicente, P. (ed.)."Álbum de familia.[re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de la fotografías familiares". Ed. La Oficina. Diputación Provincial de Huesca, 2013.

Vives-Ferrándiz, L."Vanitas. Retórica visual de la mirada". Ed. Encuentro. Madrid, 2011.
Westheim, P."La Calavera". Ed.Era, México, 1971.
"Arte antiguo de México". Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.
"Ideas fundamentales de arte prehispánico en México". Ed. Alianza Forma.Madrid,
Wittgenstein,L. "Sobre la certeza", Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.
Worden, W. "El tratamiento del duelo: asesoramiento psicológico y terapia".Paidós Ibérica 2004.
Yepes, R., Aranguren,J. "Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana", Ed.Eunsa, 2003.

Catálogos

Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

Catálogo. Andrés Serrano. "El dedo en la llaga". Edita La Fábrica, Artium y Tecla Sala.

Catálogo. Bill Viola. "Las pasiones". Fundacion la Caixa. Madrid, 2004.

Catálogo. Castellote, A. "Mapas abiertos" Fotografia latinoamericana. Ed.Lundwerg.

Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

Catálogo. Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. Paris, 1990.

Catálogo. Duane Michals. Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1983.

Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Espacio AV Murcia, 2009.

Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

Catálogo. "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

Catálogo. "Iberoamérica un solo mundo", Ed. Lunwerg, 1992

Catálogo. "Ishiuchi Miyako: "Mother's 2000-2005: traces of the future". 51st international Art Exhibition, The Venice Biennale, 2005.

Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

Catálogo. "Joel-Peter Witkin".Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, Paris, 1991.

Catálogo. "Joel-Peter Witkin. Forty Photographs". Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco. California, 1986.

Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

Catálogo. Nan Goldin. "Soeurs, Saintes et Sibylles". Éditions du Regard : Festival d'automne à Paris, 2005.

Catálogo. Nan Goldin. Ed. Phaidon, 2010.

Catálogo."The Art of Bill Viola". Ed. Thames & Hudson, 2004

Catálogo. Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

XIII. Recursos de la red

Alonso, A."Las formas elementales de la vida religiosa en Durkheim. Una metafísica de la inmanencia".Revista Arbil nº 115. ISSN 1697-1398 [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://revista-arbil.es/arbil115.htm

Alonso, R. "Bill Viola: Los senderos de la condición humana". Revista Mediápolis, Año 1, Nº 2, Buenos Aires, Septiembre de 1996. [Documento en línea última consulta Octubre 2015] Disponible en: http://roalonso.net/es/videoarte/viola.php

Álvarez.A., Codina,M., Gutiérrez,J., Mendez,R. "La Religion". Grup de Treball de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona. [Documento en línea última consulta Febrero 2015] Xtec.cat

Arias, J. "El Papa Francisco revisa la teología del infierno". El País Internacional. Publicado 21 Febrero 2015. [Documento en línea última consulta Julio 2015] Disponible en: http://elpais.com/tag/fecha/20150221/

Argullol, R. "Mapa del Infierno". El País. Publicado el 11 de noviembre de 2011. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/11/11/catalunya/1005444444_850215.html

Barral, R.,M. "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval". Cuadernos del Cemyr, 11; Diciembre 2003, Pág. 211-235. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.ull.es/

Benavente, M. "Las vanidades en la iconografía funeraria chilena". 1997. Anales de la Universidad de Chile, 0(6). doi:10.5354/0717-8883.1997.3126 [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.anales.uchile.cl/

Beyst, S. "Hermann Nitsch 'Orgien teatro Mysterien "El artista como un sumo sacerdote?" Septiembre 2002 [Documento en línea última consulta Mayo 2015] Disponible en: http://d-sites.net/english/nitsch.htm#.VShCZ5SG_vM

Bill Viola. Catálogo de artistas Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
[Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://catalogo.artium.org/book/export/html/333#sthash.lCNB0AEw.dpuf

Buela, C. ¿Hay condenado en el infierno?.Catholic.net. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://es.catholic.net/op/articulos/7645/4-hay-condenados-en-el-infierno.html

Beltrán, Cely.W."La sociología de religión. Una revisión del estado del arte". *Creer y poder hoy: memorias de la cátedra Manuel Ancízar. Cátedra Mnauel Ancízar* . Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá, pp. 75-94. ISBN 9789587017465 [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.bdigital.unal.edu.co/7941/1/williammauriciobeltran.20072.pdf

Carrasco de Paula, I., Monseñor. "Los parámetros de la muerte cerebral desde el punto de vista de la moral católica" . Universidad de la Sabana, Colombia. [Documento en línea última consulta Febrero 2014] Disponible en: http://personaybioetica.unisabana.edu.co

Castellano, N."Los antiguos egipcios se hacían enterrar acompañados por una serie de fórmulas mágicas para viajar por el Más Allá". Revista National Geographic.Historia NG nº 102. [Documento en línea última consulta Febrero 2014] Disponible en: http://www.nationalgeographic.com.es

Castro,E. "Teresa Margolles: La muerte es bella". Revista Arte. Grupo Excelencias, Número 6. [Documento en línea última consulta Enero 2014] Disponible en: http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-6/resenas/teresa-margolles-la-muerte-es-bella

Caycedo, M. "La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte". Revista Colombiana de Psiquiatría Vol.36, Nº2, Bogotá Abril/Junio 2007. [Documento en línea última consulta Abril 2015] Disponible en: en : http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502007000200012&lng=en&nrm=iso

Chernus, I. "Religion as a cultural system: the theory of Clifford Geertz". University of Colorado at Boulder. [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: http://www.colorado.edu/ReligiousStudies/chernus/4800/GeertzSummary.htm

Condorcarqui, T."El paraíso perdido de Rosseau". Revista online "El Corán y el Termotanque" [Documento en línea última consulta Febrero 2015] Disponible en: http://elcoranyeltermotanque.blogspot.com/2012/11/el-paraiso-perdido-de-rousseau-parte-i.html

Conzelus, C. Williamson, J. "The universal fear of death and the cultural response". [Documento en línea última consulta Octubre 2013] Disponible en: http://www.sagepub.com/upm-data/5233_bryant_sample_article_universal_fear.pdf

"Creo en la vida eterna". Catecismo Iglesia católica. La Santa Sede. Portal del Vaticano. [Documento en línea última consulta Marzo 2012] Disponible en: www.vaticano.va

Echeverría, C. "Diagnóstico de Muerte". Rev. méd. Chile [online]. 2004, vol.132, n.1 pp. 95-107 . [Documento en línea última consulta Marzo 2013] Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872004000100015&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0034-98872004000100015.

Elmiger, M.E. "La subjetivación del duelo en Freud y Lacan". Revista Mal-estar e subjetividade. Fortaleza. Vol. X .No 1 .Págs.13-33 – MaR/2010. [Documento en línea última consulta Febrero 2013] Disponible en: www.Redalyc.org

Espina, A. Gago, J. Perez, M. "Sobre la elaboración del duelo en terapia familiar". Revista de Psicoterpia. Vol. IV, Nº13. Pags 77-87. [Documento en línea última consulta Marzo 2014] Disponible en: http://www.centrodepsicoterapia.es/articulos.html Enciclopedia cristiana online. http://ec.aciprensa.com.

Fernández, D. "De otro modo de ser-(para-la-muerte)". Revista de Filosofía A Parte Rei 52, Julio 2007. [Documento en línea última consulta Marzo 2013] Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/APartRei.

Fernández, A., Rodríguez, B. "Intervenciones sobre problemas relacionados con el duelo en situaciones de catástrofe, guerra o violencia política". Pag 10 Revista de psicoterapia, ISSN 1130-5142, ISSN-e 2339-7950, Vol. 13, Nº. 49, 2002, págs. 95-122

Feinman,J.P. "Filosofía aquí y ahora II. Encuentro el Dasein y sus posibles". Televisión Encuentro. Ministerio de Educación de la República Argentina. [Documento en línea última consulta Marzo 2014] Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/

FotoMuseo Winterthur Suiza. http://www.fotomuseum.ch/

García, Á. Artículo Diario "El País". "Boltanski lleva sus obras funerarias al Reina Sofía" Publicado 25 mayo de 1988 [Documento en línea última consulta Abril 2013] Disponible en: http://elpais.com/diario/1988/05/25/cultura/580514408_850215.html

Glosario Filosófico. [Documento en línea última consulta Abril 2013] Disponible en: http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=290&from=action=search%7Cby=T

Gómez-Gutiérrez, J. "La Reacción ante la Muerte en la Cultura del Mexicano Actual". Investigación y Saberes, 1(1), 39-48, Septiembre/Diciembre 2011. [Documento en línea última consulta Marzo 2013]
Disponible en: http://www.udlondres.com/investigacion_saber_es/pdf/reaccion.pdf

González, L. "El infierno no existe. El nuevo "hoax" del Papa". [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: www.infovaticana.com.

Gorny, E. "Bloody Man: El Arte Ritual de Hermann Nitsch". [Documento en línea última consulta Abril 2014] Disponible en: http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/english/nitsch.htm

Guic, E.Salas,A. "El trabajo de duelo". Revista Ars Medica Universidad Católica de Chile. Vol 11, nº 11. [Documento en línea última consulta Febrero 2014] Disponible en: http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica11/Ars13.html.

Gussinyer i Alfonso, J. "La muerte en la literatura precolombina de Mesoamérica". Boletín americanista, ISSN 0520-4100, Nº. 45, 1995, págs. 121-175 [Documento en línea última consulta Marzo 2014] Disponible en:
http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2937534

Haindl, A.L. "El arte de la buena muerte". Revista Chilena de Estudios Medievales. Universidad Gabriela Mistral. Número 3, enero-junio 2013, págs.89-108. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.ugm.cl/ugm/wp-content/uploads/2012/10/Ana-Luisa-Haindl-Ugarte.pdf . Fecha consulta: 23/02/2015.

Imhof, D. "In a Dark Place. Teresa Margolles. La búsqueda". [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.terpentin.org/en/dark-place-teresa-margolles-la-busqueda

Joel-Peter Wilkin. Periódico Santa Fe Magazine, Nuevo Mexico 21/02/2012. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.santafe.com/article/exclusive-interview-with-joel-peter-witkin

Joel-Peter Witkin. Galería Baudoin-Lebon. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.baudoin-lebon.com/fr/artistes/oeuvres/1817/joel-peter-witkin

Korstanje,M." La antropología de la imagen en Hans Belting". Revista Digital Universitaria
10 de julio 2008 . Volumen 9 Número 7 ISSN: 1067-6079
[Documento en línea última consulta Enero 2013] Disponible en :http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf

Larrull, C. "Antropologia de la mort i el dol". [Documento en línea última consulta Marzo 2013]
Disponible en: http://www.xtec.cat.

Lauro, M. "Los ritos funerarios prehistóricos". Historia de las religiones portal online. [Documento en línea última consulta Enero 2014] Disponible en: www.historiadelasreligiones.com.ar.

Llanca, F. Periódico "Las últimas noticias", Sección Cultura ,10 junio de 2014. Santiago de Chile. [Documento en línea última consulta Mayo 2015] Disponible en: www.lun.cl

Lluch,A., Almonacid,V., Garcés,V. "Cáncer e imagen: el duelo corporal". Hospital Clínico Universitario. Valencia. [Documento en línea última consulta Marzo 2014] Disponible en : http://www.seom.org/seomcms/images/stories/recursos/sociosyprofs/documentacion/manuales/duelo/duelo15.pdf

MACBA. Museo d'Art Contemporani Barcelona. Disponible en : http://www.macba.org

Martínez,R. "Nahualli, imagen y representación". Revista dimensión antropológica. Volumen 38. [Documento en línea última consulta Abril 2012] Disponible en:http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/pdf/dian_38_01.pdf.

Marxen, E. "Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain". The Arts in Psycotherapy Journal. Volume 37, issue 5, November 2010. Págs 239-246. [Documento en línea última consulta Junio 2013] Disponible en: www.evamarxen.com

Mendoza, Luján. J. "Que viva el día de los muertos. Rituales que hay que vivir en torno a la muerte". Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo. Conaculta México,2006. Pág 29 [Documento en línea última consulta Junio 2013] Disponible en: www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno16.pdf

Mendoza,V. "El plano o mundo inferior". Instituto de investigaciones históricas. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Nahuatl.Publicaciones digitales. [Documento en línea última consulta Junio 2014] Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn03/032.pdf

Meza, J. L. "E ser humano como realidad cosmoteándrica: Una contribución de Raimon Panikkar frente al dualismo antropológico". Cuestiones Teológicas, [S.l.], v. 36, n. 85, p. 59-80, sep. 2009. ISSN 0120-131X. [Documento en línea última consulta Junio 2014] Disponible en: https://revistas.upb.edu.co/index.php/cuestiones/article/view/118

Micieli, C. "La muerte en la historia. Una lectura ricoeuriana del ser-para-la-muerte". Pág.3. [Documento en línea última consulta febrero 2013] Disponible en: http://www.fondsricoeur.fr.

Montiel, J. J. "El pensamiento de la muerte en Heidegger y Pierre de Theilhard de Chardin". Revista Utopía y Praxis Latinoamericana Año 8 , Nº 21 Abril-Junio 2003 (Pág. 59-72) [Documento en línea última consulta Agosto 2013] Disponible en: http://www.urbe.edu/UDWLibrary/ArticulosAdvance.do?operator=EMPTY&word=Montiel%20Montes,%20Juan%20Jos%E9&tag=100&index=1

Mora-García, P. "La muerte como imaginario social: una mirada de la modernidad a la postmodernidad cultural". Dikaiosyne. Año VI. Nº 11. Julio - diciembre, 2003. Repositorio libre de la Universidad de los Andes, Venezuela. [Documento en línea última consulta Junio 2013] Disponible en: http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/19060

Museo Guggenheim Bilbao. Disponible en http://www.guggenheim-bilbao.es

MOMA. Museum of Modern Art Nueva York. Disponible en http://www.moma.org

Museo Popol Vuh. Universidad Francisco Marroquin de Guatemala. Disponible en: http://www.popolvuh.ufm.edu/index.php/El_Popol_Vuh

Museo del Templo Mayor. Instituto de Arquelogía e Historia de México. Disponible en : http://www.templomayor.inah.gob.mx.

Pasztory, E. "Arte mexica y la conquista española". Revista Náhuatl. Publicaciones UNAM, México. Vol.17, Año 1984. Pág.121 [Documento en línea última consulta Junio 2013] Disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn17/268.pdf

Periódico el Mercurio, Emol. "Psicología: Nuevas Teorías en torno al Duelo y la Muerte" Publicado 28/04/2006. [Documento en línea última consulta Junio 2015] Disponible en:
http://www.emol.com/noticias/nacional/2006/04/28/217618/psicologia-nuevas-teorias-en-torno-al-duelo-y-la-muerte.html

"Photography collides into everything". [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: http://photoatfsu.tumblr.com/page/5

Ramos, M.E. "Entrevista a Christian Boltanski por María Elena Ramos" Publicado Julio 1998. [Documento en línea última consulta Junio 2010] Disponible en: http://www.analitica.com/bitblio/mer/boltanski.asp

Religión islámica "Una Descripción del Fuego del Infierno". Islamreligion.com. Cooperative Office for Dawah in Rawdah. [Documento en línea última consulta Junio 2014] Disponible en: http://www.islamreligion.com/es/articles/344/

Revista Digital Apuntes de Psicología. [Documento en línea última consulta Febrero 2014] Disponible en: http://www.apuntesdepsicologia.com.

Rodríguez,D. Hermida,P., Huesca,A."El altar de muertos: origen y significado en México". Revista "La ciencia y el hombre". Universidad Veracruzana. Volumen XXV. Número 1.
[Documento en línea última consulta Julio 2014] Disponible en: http://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/

Ruíz,E. "El Ars Moriendi: Una preparación para el tránsito". Documentación de las IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos. Madrid, UCM, 2011. [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf

Sánchez, P. Corbellas C. y Camps C."Depresión y duelo anticipatorio en el paciente oncológico". Consorcio Hospital General Universitario. Valencia. [Documento en línea última consulta Abril 2015] Disponible en: http://www.seom.org/seomcms/images/stories/recursos/sociosyprofs/documentacion/manuales/duelo/duelo19.pdf

Sedeño, A. "Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey". [Documento en línea última consulta Julio 2015] Disponible en: Revista Nómadas, núm. 27, julio-diciembre, 2010. Pág. 27

Silva, N. "El paraíso en el Islam". Universidad Complutense de Madrid. Dpto. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, nº 5, 2011, pp. 39-49. [Documento en línea última consulta Septiembre 2015] Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41518/rdim_5.pdf

Silva, R . "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver" La Insignia. EEUU, Publicado enero del 2004. [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm

Tate Gallery London. Disponible en https://www.tate.org/

Urquidi, G. "En torno al ser para la muerte en Heidegger, Lévinas y Sartre". Revista Psikeba online. [Documento en línea última consulta Mayo 2013] Disponible en: http://www.psikeba.com.ar/articulos2/GU-Heidegger-Levinas-Sartre.htm
Vaticano catequismo. [Documento en línea última consulta Febrero 2014] Disponible en: http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p123a12_sp.html

Vázquez, A."Peter Sloterdijk. Espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica". Revista Nómadas. 17 (2008.1) [Documento en línea última consulta Septiembre 2012] Disponible en www.ucm.es http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/avrocca_sloterdijk2.pdf

Wagner, R. "Religión y arte". Revista Wagneriana, nº1. 1977. [Documento en línea última consulta Mayo 2015] Disponible en: http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte

Wroe, N. "People thought I was an idiot and that video would never last". Artículo "The Guardian". Publicado 23/02/2014. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/23/bill-viola-video-artist-interview-tate-modern-st-pauls-cathedral.

TESIS CONSULTADAS.

Bureau, G.[Tesis Doctoral]: "La arquitectura sepulcral en la región del Golfo de México". Universidad Politécnica de Madrid. 2006. [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: http://oa.upm.es/491/1/GUSTAVO_BUREAU_ROQUET.pdf Pag 69

Chocarro, L. [Tesis Doctoral]: "Representación social de la muerte entre los profesionales sanitarios: una aproximación psicosociológica desde el análisis del discurso" Universidad Complutense de Madrid.Marzo 2010. [Documento en línea última consulta Septiembre 2011] Disponible en: http://eprints.ucm.es/11998/1/T32597.pdf.

Franceschini, C. [Tesis Máster] "Memorias olvidadas. Joel Peter Witkin". Universidad de Chile. 2007 [Documento en línea última consulta Abril 2015] Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/franceschini_c/sources/franceschini_c.pdf

Omar, M. [Tesis Licenciatura] : "Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo". Universidad Católica de Córdoba. Publicaciones Filosóficas, 2003. [Documento en línea última consulta Abril 2012] Disponible en: http://www.ucc.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/LamuerteenHeideggeryLevinas.pdf
Villarreal, R. [Tesis doctoral]: " La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario". Universidad Complutense de Madrid, 2012. Pág. 249. [Documento en línea última consulta Marzo 2014] Disponible en: http://eprints.ucm.es/22384/1/T34654.pdf

Visa, M. [Tesis Doctoral]: "Evolució sociològica i narrativa de l'àlbum fotogràfic familiar" Universidad de Lleida. 2011. [Documento en línea última consulta Marzo 2013] Disponible en: http://www.tdx.cat/handle/10803/81080

Zamorategui, I. [Tesis Máster]: "Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su influencia en la producción fotográfica de autores posmodernos". Universidad Autónoma de México, 2011. [Documento en línea última consulta Enero 2013] Disponible en: http://www.remeri.org.mx/tesis/INDIXE-TESIS.jsp?id=oai:tesis.dgbiblio.unam.mx:000680878

DOCUMENTALES.

"An Objective Eye" Película sobre Joel Peter Witkin. [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ro55ed2AAak

Documental "Vile Bodies" Channel 4, 1998. Traducción de la autora. Consultado [Documento en línea última consulta Enero 2015] Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=F-TdYJTlbzM&list=RDF-TdYJTlbzM#t=50

Bill Viola. "Cameras are soul keepers". Lousiana channel. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: http://channel.louisiana.dk/video/bill-viola-cameras-are-keepers-souls.

"Visions and images. American Photographers on Photography. Duane Michals" Nueva York, 1981. [Documento en línea última consulta Febrero 2015] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=e0yoUWwI90M

"Contacts vol 2: Duane Michals", Centro nacional de la Fotografía. Francia 1993. [Documento en línea última consulta Marzo 2015] Disponible en: en https://www.youtube.com/watch?v=JDY4d-HqWKk

XIV. Fuentes iconográficas

1. Pág. 5 "Bailarina" 2011. Pamela Martínez de la serie "Memorias Anónimas". Archivo de la autora.

2. Pág. 6 "Olivia" 2014. Pamela Martínez de la serie "Memorias Anónimas". Archivo de la autora.

3. Pág. 16 "Invernadero" 2014. Pamela Martínez de la serie "Memorias Anónimas". Archivo de la autora.

4. Pág. 44. Duane Michals, "Portrais as I was dead" En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

5. "Réquiem. Libro de las Horas". Holanda, 1435-40. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York,1996

6. Hippolyte Bayard, "Autorretrato desnudo", 1840. Sociedad francesa de fotografía, Paris. Catálogo. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

7. Zoe Leonard, 1999, "Strange fruit (for David)". Instalación de restos de frutas secas y cosidas, detalles. Colección Baltimore Museum of Art. Consultada en octubre 2015 en : https://artbma.org/

8. Sally Mann, 200-2001. "Sin Título". De la serie Body Farm. Gelatina de Plata. Página web de la autora: www.sallymann.com

9. J.P. Witkin, 1986, "Leda" Detalle. Los Ángeles. Fotografía sobre papel. Catálogo. Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

10. Zoe Leonard, 1990, "Wax anatomical model shot crocked from above". Gelatina de plata. En The Renaissance Society Contemporary Art Museum. University of chicago Consultado en octubre 2015 en : http://archive.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.Zoe-Leonard-Photographs.79.html

11. Zoe Leonard, 1990, "Seated anatomical model in box". Gelatina de plata. En The Renaissance Society Contemporary Art Museum. University of chicago Consultado en octubre 2015 en : http://archive.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.Zoe-Leonard-Photographs.79.html

12. Zaida González. 2010. De la serie "Recuérdame al morir con mi último latido". Fotografía sobre papel pintada a mano. Página web de la autora: http://www.zaidagonzalez.cl/

13. Enrique Simonet, 1890. "Anatomía del corazón; ¡Y tenía corazón!; La autopsia". Óleo sobre tela. 176.5 cm. X 292 cm. Colección Museo de Bellas Artes de Málaga. En Wikipedia.

14. Albert Sands y Josiah Johnson, "La sala de operaciones del Hospital General de Massachussets", Daguerrotipo,1848.The Paul Getty Museum, Malibu, California. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

15. "Osiris en trance de muerte, dispensando su divina esperma, fuente de vida". Relieve en basalto. detalle del sarcófago de Nes-utfene. Saqqara. Periodo Tolemaico. Museo de Arte de Viena. En Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones. Volumen I. Ed Planeta.1999

16. "Entierro en Sawa". Miniatura del manuscrito Maqamat de al-Harírí, 1237. Colección Biblioteca Nacional de Paris. En "Histoire de l'art 1". Librairie Laurousse. Impreso en Italia, 1985.

17. Duane Michals, 1986, "All things mellow in the mind". En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

18. Luigi Miradori, (Genovesino). "Cupido durmiendo", siglo XVIII. Óleo sobre tela. 76 X 61 cms. Cremona, Museo Cívico "A la Ponzone". En Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

19. McDermott y McGough, "And to some extent, 1888". Palladium, 1993. 35 X 28 cms. Colección Emmanuelle y Jerôme de Noirmont, París. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

20. Antoine-Samuel Adam-Salomon, "Autorretrato", 1860. Colección Biblioteca Nacional de París. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

21. Erwin Blumenfeld, 1933, "Hitlerfresse". Gelatina de plata, 29X22 cms. Colección Yorick y Helaine Blumenfeld, París. En Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

22-23. Sally Mann, 2000-2001. "Sin título", dos imágenes de la Serie body farm. Fotografía a color y en blanco y negro. Página web autora: www.sallymann.com

24. Marina Abramovic, "Carrying the skeleton I". C-print, 2008. 203 X 180 cms. Colección particular. En Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. Paris 2010.

25. Adel Abdessemed, "Mes amies", 2005. Inkjet print. 47 X 63,5 cms. Detalle. Colección particular. En Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

26. Sally Mann, 1994, "Eyeless in Col Alto" Gelatina de plata. Detalle. Medidas 60,6 X 50,2 cms. Página web de la autora: www.sallymann.com

27. Gottfried Helnwien, 2010. "The murmur of the innocents". Óleo sobre tela. Dimensiones 220 X 330 cms. Página web del autor: www.helnwein.com

28. Marlene Dumas, 2008. "Death Marilyn". Óleo sobre tela, 40 X 50 cms. Colección privada Nueva York. Página web de la autora : http://www.marlenedumas.nl/

29. François Aubert, "Camisa del emperador Maximiliano después de su ejecución", México, 1867.Colección Amon Carter Museum, Texas. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

30. Ishiuchi Miyako, 2000-2005, de la serie "Mother's". Toma 1 del vídeo. DVD, 10m., 58 segundos. En Catálogo. "Ishiuchi Miyako: Traces of the future". En Catálogo "Mother's 2000-2005: traces of the future". 51st International Art Exhibition, The Venice Biennale, 2005.

31. Christian Boltanski, "Monumento (Odessa)", 1989, instalación con seis impresiones en gelatina de plata, luces y cables. Dimensiones variables. En The Jewish Museum, New York, http://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa

32. Francesca Woodman, "Sin Título" 1977 - 1978. Roma, Italia. Gelatina de plata. Dimensiones 20,32 x 25,40 cms. En Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

33. Christian Boltanski, 1990, "The reserve of dead swiss". Instalación de 42 fotografías en papel, 42 lámparas eléctricas tela y madera. Dimensiones 2834 x 4725 x 270 mm. Colección Tate Gallery Londres. En http://www.tate.org/

34. Luis González Palma, 2005, "Amor coagulado". Detalle. De la serie "Jerarquías de la Intimidad/ El Duelo". Película ortocromática y láminas de oro. 120X100/60X50cm. En Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

35. Gustav Klimt. "La vida y la muerte" 1910. En The Leopold Museum Collection, Viena, Austria. http://www.leopoldmuseum.org/en

36. Sophie Calle, "Father, Mother", 1990. De la serie "Las Tumbas". Gelatina de plata. 180X110 cms. Galeria Crousel Robenin, Bama, París. En Subastas Phillips, http://www.phillips.com/departments/department?DepartmentName=Contemporary

37. Sophie Calle, 1990. "Tumba Nº.55, Unknown Child", Gelatina de plata. Dimensiones 57.8 x 37.8 cm. En Subastas Cornette de Saint Cyr, Francia, http://www.cornettedesaintcyr.fr/

38. Luis González Palma. "Prohibición que se renueva". Detalle. Película ortocromática y láminas de plata. 120X100cm/60X60cm. En Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

39. Alina Marazzi, escenas de la película "Un'ora sola ti vorrei",2002. En www.snipview.com

40. Sally Mann, 1996, "Georgia". De la serie "Southern Landscapes". Gelatina de Plata. Página web de la autora: www.sallymann.com

41. Durero, 1514, "Melancolía I". Grabado sobre metal, 24 X 18,8. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania. En Metropolitan Museum of NY. http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.106.1

42. Pamela Martínez, 2013 "S/T" (fragmento), de la serie Memorias Anónimas. Fotografía digital impresa sobre papel de acuarela. Archivo de la autora.

43. Bill Viola, "The Quintet of Remembrance", 2000. Video a color proyectado en patalla en cuarto oscuro. Detalle. Duración 15 1/2 minutos Edición de 3. En Galería James Cohan Londres, www.jamescohan.com

44. Jo Spence y Tim Sheard. 1990. "Included". De la serie "Narratives of Disease". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

45. Egon Schiele. 1910. "Madre muerta". Colección privada. En http://weimarart.blogspot.com.es/

46. Bill Viola, "Silent Mountain", 2001. Fragmento del Díptico vídeo en paneles de plasma.101.6 x 121.9 x 11.4 cm. Galería Blain Southern, Londres. En Galería Blain Southern, http://www.blainsouthern.com/

47. Bill Viola, "Silent Mountain", 2001. Fragmento del Díptico vídeo en paneles de plasma.101.6 x 121.9 x 11.4 cm. Galería Blain Southern, Londres. En Galería Blain Southern, http://www.blainsouthern.com/

48. Sally Waterman, 2005. "PastPresent" 6 Fotografías blanco y negro. 30 X 40cms. En página web autora, www.sallywaterman.com

49. Francesca Woodman. 1975-78 "Sin Título", Providence, Rhode Island. Medidas 20,32 X 25,40 cms. Gelatina de plata. Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

50. "SinTítulo", 1972-1975, Boulder Colorado. Gelatina de plata. Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

51. Louise Bourgeois. 2001. Untitled, nº 1 y nº 3 de 12, del libro "The Trauma of Abandonment". Fotografía sobre tela con bordado. 24,8 X 15,9cms. En Louise Bourgois, The complete prints and books. MOMA Nueva York, www.moma.org.

52. Karen Knörr. 2008-2011 "The private audience", de la serie "India Song". Detalle. Impresión color en papel Hahnemüle Fine Art. Dimensiones 50 x 63,5 / 122 X 152 cms. En Catálogo Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

53. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng. Juguetes en la zona del cementerio destinada a los niños. Las Vegas, Nevada, 1996. En Public Radio International (PRI) en http://www.pri.org/programs/best-our-knowledge

54. Annette Messager, 2001- 2002."Articulés-désarticulés". Visión general y detalle de la instalación realizada para la Documenta 11 de Kassel en 2002. En Centre Pompidou. París. https://www.centrepompidou.fr/en

55. Claudio Pérez. 2006. Tríptico S/T. De la serie "Despedidas: El Amor Ante El Olvido". Fotografía impresa en Canson Baryta Photographique 310g/M. En Centro de Arte GAM, Santiago de Chile. www.gam.cl

56. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng.Publicidad sobre venta de f ores. Las Vegas, Nevada, 1996. En Public Radio International (PRI) en http://www.pri.org/programs/best-our-knowledge

57. Sarcófago etrusco de Cerveteri. Villa Giulia Museo de Roma y Museo del Louvre, París. En Panofsky,E. "Tomb Sculpture.Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini". Ed. Harry N. Abrams,Inc. Publishers. Nueva York, 1992.

58. Estela funeraria romana con íconos que representan el oficio de los fallecidos Publius Licinius y PL Demetrius, 30-10 A.C. En Binsky, P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press.New York, 1996

59. Ritual de recordatorio tradicional "Ma'nene" en Tana, Toraja, isla de Sulawesi Indonesia. Watson, L. "I wouldn't be seen dead in that! Mummies dug up for a change of wardrobe" En Daily Mail UK, http://www.dailymail.co.uk/news/article-2193132/Mummies-dug-change-wardrobe.html#ixzz3qSL487iI

60. Los sarcófagos antropomorfos de Karajía en Perú, de la cultura Chapapoya (900 - 1470). En www.peru.com.

61. Sarcófago de Simpelveld, Holanda, siglo II. Interior con mobiliario el figura del muerto tallada en piedra. Museo Arquelógico de Leiden. En Panofsky,E. "Tomb Sculpture.Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini". Ed. Harry N. Abrams,Inc. Publishers. Nueva York, 1992.

62. Tótem "Haida Pole", 1966, Esculpido por Henry y Tony Hunt, basados en la versión original del "Haida Pole" de los Gwiskunas de Qadasgo Creek linaje Raven clan de Haida, fotografiado por Charles Newcombe en 1901. En Royal BC Museum, Canadá, http://royalbcmuseum.bc.ca/

63. Ana Mendieta, 1985. "Tótem Grove". Vista de la instalación de la exposición. En Catálogo "Ana Mendieta. She got love". Castillo de Rivoli Museo de Arte Contemporáneo. Rivoli, Torino, 2013.

64. Francesca Woodman, "Sin título", 1972-75. Boulder Colorado. Gelatina de plata. Dimensiones 20,32 x 25,40 cms. En Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Espacio AV Murcia, 2009.

66. Ana Mendieta, 1976. "Tree of life". Fotografía, 50,8 X33,7 cms. Colección Raquelín Mendieta. En Catálogo "Ana Mendieta. She got love". Castillo de Rivoli Museo de Arte Contemporáneo. Rivoli, Torino, 2013.

67. Mural que muestra las "Almas pájaro" y la "Imagen-Alma". Tumba de Irinufer. Tebas. En Panofsky,E. "Tomb Sculpture.Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini". Ed. Harry N. Abrams,Inc. Publishers. Nueva York, 1992.

68. Momia con retrato romano-egipcio con vendas. Siglo II D.C. En su epitafio se lee en griego corriente: "Alcanza la felicidad!". Fayum, El Cairo. Colección Museo del Louvre, Paris. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

69. Papiro de Hunefer (1275 D.C.) Fragmento. Tebas, Egipto. "El Juicio de Osiris". En The British Museum. http://www.britishmuseum.org/

70. Ritos ante la tumba, ilustración del Libro de la Muerte de Hunefer (1300 D. C.) Tebas, Egipto. The British Museum. http://www.britishmuseum.org/

71. Fauces del Infierno cerradas. Siglo XII. Winchester Psalter. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York, 1996

72. Maestro de Clèves. "La boca del infierno", 1443. Nueva York Pierpont. Morgan Library. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

73. Hans Memling. Fragmento del tríptico Juicio Universal. 1467-1471. Danzig Museum Norodowe. Morgan Library. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

74. "La Bestia que surge del mar. Apocalipsis de Bamberg". Siglo XI. Sttatbiblioteque. Alemania. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

75. "Lucha contra las langostas. Apocalipsis de San Severo". Siglo XI. Biblioteca Nacional de París. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

76. "The Commendatio animae" siglo XV. The Office of the Death . French Rohan Hours. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York, 1996.

77. Claudio de Lorena, 1673, "La Sibila conduce a Eneas al inframundo". Detalle. En Museo del Louvre. http://www.louvre.fr/

78. Tapices del Apocalipsis, 1100, Angers. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

79. Sandro Botticelli. "Mapa del Infierno". 1480-1495. Galería de los Uffizi. Roma. En Wikipedia.

80. San Miquel pesando las almas, siglo XIII. Portal oeste de la Catedral de Bourges. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York, 1996

81. Giotto, 1305-1306. "Juicio final". Detalles. Capilla de los Scrovegni. Padua, Italia. En http://www.giottodibondone.org/

82. Anónimo, s.XII. "Juicio Final" Santa Maria Assunta, Catedral de Torcello. Italia. Imagen completa y detalle. En Rijks Museum Amsterdam. Consultado en agosto 2015 en: http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com.es/2011/12/cathedral-of-santa-maria-assunta.html

83. Jan Brueghel El Joven, 1630, "Eneas y la Sibila en el Inframundo", Detalle. Óleo sobre tela, 26.7 x 35.9 cm. Metropolitan Museum of Art. En Metropolitan Museum of Art, http://www.met.org/

84. Domenico di Michelino, 1465, "La Divina Comedia de Dante". Fresco de la Catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore. Italia. En Catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore, en http://www.ilgrandemuseodelduomo.it/monumenti/1-cattedrale

85. Belcebú, Haborym, Bael, Hambuscias.J.Collin de Plancy Diccionario infernal, Plon, Paris. 1863. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

86. Jacques Le Grant, "Le livre des bonnes moeurs", siglo XV. Chantilly, Museé Condé. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

87. Giotto, 1304-1306."Escenas de la vida de Cristo. La traición de Judas". Detalle. Fresco, 150 x 140 cm. Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia. En http://www.giottodibondone.org/

88. Mauricio Toro-Goya, 2012. S/T de la serie "Imagen Divina". Fotografía sobre papel Canson Platine Rag 310gr. Colección privada, Chile. En Portal de fotografía chilena consultado en : http://www.f-fotografia.com/st-9

89. Cristo f anqueado por dos arcángeles, san Vital y el obispo Ecclesio. Mosaico de la ábside de la iglesia de San Vital, Rávena. En Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones. Volumen I. Ed Planeta.1999

90. G. Doré. 1868, "Huestes celestiales cantando Gloria in Excelsis". Grabado de la serie de la Divina Comedia de Dante. En "World of Dante", http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html

91. William Blake. "Visiones de los ángeles". En The Blake Archive, http://www.blakearchive.org/

92. Giotto,1304-1306,"Llanto sobre el Cristo muerto". Detalle. Capella degli Scrovegni, Padua. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

93. Miguel Ángel, 1509, "Expulsión del paraíso". Capilla Sixtina, Vaticano. En Wikipedia.

94. "Jerarquía Celeste", Cúpula del Baptisterio de Florencia. Detalle. En Enciclopedia Ars Magna. La disputa de las imágenes. Ed. Planeta.

95. Jerusalén Celeste con el Árbol de la vida. Apocalipsis. Siglo XIII. English Trinity College. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York, 1996.

96. "Jerusalén Celeste". Siglo V. Detalle del Arco Triunfal de la Basílica Santa María La Mayor de Roma. En Arte Paleocristiano, https://religionmc.wordpress.com/apuntes-2/arte-cristiano/arte-paleocristiano-s-i-vi/

97. "Almas en el Purgatorio". Libro de las Horas, 1435-1440. Holanda. En Binsky,P. "Medieval Death. Ritual and representation". Ed. Cornell University Press. New York, 1996

98. G. Doré, 1869, "Dante con el Papa Adrian V". Grabado. En "World of Dante", http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html

99. Idea de un jardín coránico del Paraíso. El Generalife, cerro del Sol, Granada. Patio de la Acequia. 1273-1302 o 1303-1309 y restaurado en 1319. En Enciclopedia Ars Magna. La disputa de las imágenes. Ed. Planeta.

100. "Paraíso de Mahoma" Miniatura del siglo XI del volumen "La historia de Mahoma" Persia, 1030. Bibliotheque Nationale, Paris. En Mandragore, base des manuscrits enluminés de la Bibliotèque Nationale de France. http://www.bnf.fr

101. Migliavacca 1823-1838."Mahoma llevado al cielo". Grabado. En New York Public Library Digital Collections. http://digitalcollections.nypl.org/

102. Mahoma (a la derecha) y el ángel Gabriel (centro) hablan con Abraham en el Paraíso. Persia, Siglo XV. Miniatura del manuscrito titulado Miraj Nama. Bibliotheque Nationale, Paris. En Mandragore, base des manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale de France. http://www.bnf.fr

103. Infierno, Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado Miraj Nama. Bibliothèque Nationale France. En Mandragore, base de manuscritos iluminados de la Bibliothèque Nationale de France. http://www.bnf.fr

104. Nizami's Khamsa (Cinco Poemas) Mahoma ascendiendo al Paraíso. Tabriz, Irán, 1539–43. En British Library, http://www.bl.uk/

105. Mahoma visitando el Paraíso. Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado Miraj Nama. Bibliotheque Nationale, Paris. En Mandragore, base de manuscritos iluminados de la Bibliothèque Nationale de France. http://www.bnf.fr

106. Infierno, Persia, siglo XV, miniatura del manuscrito titulado Miraj Nama. Bibliotheque Nationale, Paris. En Mandragore, base de manuscritos iluminados de la Bibliothèque Nationale de France. http://www.bnf.fr

107. Alejandro y su escolta llegan al País de la Tinieblas donde encuentran a Elías y al-Khadir junto a la fuente de la vida. Miniatura del manuscrito Khamsa de Nizami. Freer Gallery Washington. En Enciclopedia Summa Artis, Vol. XII. Arte Islámico.

108. Gran Mezquita de Damasco., año 706-715. Fachada de la sala de oraciones. En Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones. Volumen I. Ed Planeta.1999

109. Palacio entre jardines, año 706-715. Mosaico, Arquerías del patio de la Gran Mezquita de Damasco. Detalle. En Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones. Volumen I. Ed Planeta.1999

110. Gran Mezquita de Damasco., 706-715. Cámara del tesoro público. En Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones. Volumen I. Ed Planeta.1999

111. G. Doré. 1868, "The souls of the just become more resplendent" Paraíso Canto V. Grabado de la serie de la Divina Comedia de Dante. En "World of Dante", http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html

112. Pág 141. Decoración mural de papel picado. Día de los Muertos, Mixquic. México, 2015.Fotografía de Marco Martínez.

113. Pág. 144. "Invernadero 2" 2014. Pamela Martínez de la serie "Memorias Anónimas". Archivo de la autora.

114. Cristina García Rodero, 1979, "Altar para el Corpus". Fuenlabrada de los Montes. Fotografía sobre papel. En Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. París, 1990.

115. Cristina García Rodero, 1987, "Los angelitos", Morella. En Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. París, 1990.

118. Richard Avedon, 1969-76, "Portfolio de Jacob Israel Avedon". Fotografía sobre papel. En Avedon Foundation. http://www.avedonfoundation.net

119. Hannah Wilkins, "June 15, 1992 January 30, 1992 #1" de la serie "INTRA-VENUS".Performance autorretrato con Donald Goddard. 120.6 x 181,6 cms. En Ronald Feldman Fine Arts New York. http://www.feldmangallery.com/

120. Hannah Wilkins. "Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter," 1978-81, de la serie "So Help Me Hannah". Díptico, 40 x 30 pulgadas cada una. En Ronald Feldman Fine Arts New York. http://www.feldmangallery.com/

121. Hannah Wilkins. February 19, 1992: #6 de la serie INTRA-VENUS", 1992-1993 Performance autorretrato con Donald Goddard. 47 1/2 x 71 1/2 inches. En Ronald Feldman Fine Arts New York. http://www.feldmangallery.com/

122. Duane Michals, 1967, "A man going to heaven". Fotografía sobre papel. En Catálogo. Duane Michals. Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1983.

123. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng Preparación para un funeral, Las Vegas, Nevada, 1996. En Public Radio International (PRI) en http://www.pri.org/programs/best-our-knowledge

124. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng "Ataúd". Ritual Vudú ritual con cigarros y tiza en el cementerio de New Orleans, Louisiana, 1997. En Public Radio International (PRI) en http://www.pri.org/programs/best-our-knowledge

125. Las Ñatitas, calaveras guardadas y decoradas por sus familiares. Bolivia. En Periódico El Mercurio de Chile, www.emol.cl. Foto Reuters, 2010.

126. Calavera exhumada y tumba maya decorada para el Día de los Muertos de Campeche, Pueblo Pomuch. México. En Crónica de México, http://www.cronica.com.mx/celular/categories.php?cat_id=862

127. Nan Goldin. 1998. "Velas de Fátima" fotografía a color 76 x 102 cm. Matthew Marks Gallery, Nueva York. En Catálogo. Nan Goldin. Ed. Phaidon, 2010.

128. Bastienne Schmidt y Philippe Cheng, Tertulia y comida social durante la Pascua Rusa en honor a los fallecidos, Spring Valley, New Jersey, 1997. En Public Radio International (PRI) en http://www.pri.org/programs/best-our-knowledge

129. Christian Boltansky, 2009. "Teatro de sombras". Instalación. En Galería Kewening, Berlín. http://www.kewening.com

130. Graciela Iturbide, 1991. "Ojos para volar" Coyoacán y "Pájaros" 1992. México. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com

131. Bill Viola, 1996, "The crossing"Video instalación de dos canales, con cuatro canales de sonido, duración; 10 min., 57 sec.; performer: Phil Esposito. Dimensiones: 4.9 x 8.4 x 17.4 m. Colección online Guggenheim Museum New York. En Catálogo. Bill Viola. "Las pasiones". Fundación la Caixa. Madrid, 2004.

132. Joseph Beuys durante su Acción "How to Explain Pictures to a Dead Hare" (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), en Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 November 1965. En www.phaidon, com

133. Marina Abramovic. Imagen de la performance "Balkan Baroque" de 1997. Tres canales de vídeo, (huesos de vaca, fregaderos de cobre y bañera llena de agua negra, cubo , jabón , cepillo de metal , vestido manchado de sangre. Duración 24:47 min. En MOMA Nueva York, www.moma.org

134. Jo Spence y Rosy Martin, Fototerapia (Infantilización - Cuerpo y Alma), 1984. En página web de la autora. www.jospence.com

135. Jo Spence y Dr Tim Sheard, Fototerapia ("Unbecoming mothers series"), 1989. En página web de la autora. www.jospence.com

136. Ana Mendieta, 1975. "On giving life". Fotografía a color. 20.3 x 25.4 cms. The Estate of Ana Mendieta Collection. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

137. Graciela Iturbide, 1974. "Angelito". de la serie "Muerte". Michoacán. Fotografía sobre papel. México. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com

138. Cristina García Rodero ,1981. "Antonito" Ribarteme. En Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. París, 1990.

139. Rito funerario maya de exhumación Campeche, México. En Crónica de México, http://www.cronica.com.mx/celular/categories.php?cat_id=862

140. Sepultura gitana en cementerio de Viladecans. Fotografía Marco Martínez.

141. Cristina García Rodero, "Para hombres solamente", 1981. Vilafranca del Cid. En Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. París, 1990.

142. Ataúdes colgantes de las cuevas de Sagada en Filipinas. En National Geographic en Español Online. http://www.ngenespanol.com/naturaleza/ecosistemas/14/02/27/arrozales-y-ataudes-colgantes-luzon/

143. J. Seward Johnson. "Crack the whip" . Cementerio de Sunset Hills, Michigan, EEUU. En Cementerio de Sunset Hills. http://www.sunsethills.com/sculptures.html

144. J. Seward Johnson. "The Generation Bridge" Cementerio de Sunset Hills, Michigan, EEUU. En Cementerio de Sunset Hills. http://www.sunsethills.com/sculptures.html

145. Cementerio en Yucatán, México. Fotografía Georgina Flores.

146. Mausoleo gitano. Coria, J." Mausoleos gitanos" 13/03/2015, Revista La R@mbla. Foto Javier Coria.

147. Cristina García Rodero, "La promesa de una madre", 1981. La Franqueira. En Cristina García Rodero "Espagne occulte" Ed. Contrejour. París, 1990.

148. Funeral de un policía católico. Escocia. En "Detenido un hombre en Escocia por la muerte de un policía católico en el Ulster". Periódico El Mundo, publicado el 06/04/2011, http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/internacional/1302108678.html

149. Romerillo, Chiapas, México. En Catálogo. "Iberoamérica un solo mundo", Ed Lunwerg, 1992.

150. Fernando Gordillo, 1969, "Velatorio en Pedro Bernardo". Detalle. Colección del autor. En López, P. "Historia de la fotografía en España". Ed.Lunwerg.

151. Graciela Iturbide, 1975. "Duelo". Chiapas. De la serie "Muerte". Fotografía sobre papel. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com

152. Graciela Iturbide, 1978. "Dolores Hidalgo". Guanajuato. De la serie "Muerte". Detalle. Fotografía sobre papel. México . En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com

153. Graciela Iturbide, 1992. "Cementerio". Chilac, Puebla. De la serie "Muerte". Fotografía sobre papel. México. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com

154. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". De la serie realizada en México. Fotografía color 23,5 X 18,4 cms. Colección Hans Breder. Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

155. Cementerio Ocotepec, Morelos, México. 1992. En Catálogo. "Iberoamérica un solo mundo", Ed Lunwerg, 1992.

156. Cabeza que representa la vida y la muerte realizada en arcilla. Cultura zapoteca, 700-1200 D.C. Soyaltepec, Oaxaca, México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

157. Ometeotl, dios dual que manifiesta su contraparte masculino-femenino en Ometecuhtli (Señor de la dualidad) y la pareja creadora, en Omecihuatl (Señora de la dualidad). En. A. Fernández."Dioses prehispánicos de México". Panorama Ed. México,1992.

158. Tezcatlipoca, Dios del Cielo y de la Tierra. Cráneo humano con incrustaciones de mosaico, turquesa obsidiana y pirita. Cultura azteca (1325-1521). British Museum, Londres. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

159. Coatlicue, diosa de la vida y la muerte.1325-1521, cultura azteca. Coxcatlan, Puebla, México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

160. Calavera de cerámica, Cultura totenaca / Máscara de concha procedente de Buenavista de cuéllar, Guerrero, cultura local. Museo Nacional de Antropología de México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

161. Busto de hombre con calavera. cultura huasteca. Cerámica. Colección Fernando Gamboa. México. Westheim, P. "Arte antiguo de México". Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

162. Tzomplantli ("lugar de los cráneos"). Detalle. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca. En Westheim, P. "Arte antiguo de México". Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

163. Reproducción de la Tumba 104 de Monte Albán, Oaxaca. Museo Nacional de Antropología de México D.F. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

164. Graciela Iturbide, 1977. "Angelito". de la serie "Muerte". Detalle. Fotografía sobre papel. Tuxtepec, México. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com/

165. Decoración y ofrenda para el Día de los Muertos.Oaxaca. Fotografía Mariana Yampolsky. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

166. Ofrendas para el Día de los Muertos. Estado de México. Fotografía Mariana Yampolsky. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

167. Urna funeraria con forma de murciélago, Dios de la noche.200-900. Cultura zapoteca. Arcilla. Valle central de Oaxaca, México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

168. Levantamiento de la cruz de Julio Martínez. Imágenes de la preparación de la ofrenda por el gurpo familiar. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

169. Preparación de la comida para la ofrenda. Cuernavaca. Fotografía de Georgina Flores.

170. Graciela Iturbide, 1990. "Entierro de angelito". de la serie "Muerte". Fotografía sobre papel. México. En web de la autora. http://www.gracielaiturbide.com/

171. Secuencia de imágenes del levantamiento de la cruz de Julio Martínez. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

172. Secuencia de imágenes del levantamiento de la cruz de Baldomero Martínez. Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

173. Animita de un taxista Desierto de Atacama, Chile. En López, R. "Animitas". Portal Recuerdos de cobre, 3 de Mayo de 2013. http://recuerdosdecobre.com/2013/05/03/animitas/

174. Animita para un ciclista. Barrio Providencia, Santiago de Chile. En Albuquerque, S. "Animitas con dos ruedas recuerdan a biciadictos" Diario la Cuarta. 25.04.2013. http://www.lacuarta.com/noticias/cronica/2013/04/63-153790-9-animitas-con-dos-ruedas-recuerdan-a-biciadictos.shtml

175. Animita para chofer de camión. Carretera de Calama, Desierto de Atacama, Chile. En López, R. "Animitas". Portal Recuerdos de cobre, 3 de Mayo de 2013. http://recuerdosdecobre.com/2013/05/03/animitas/

176. Oratorio del Santuario de la Difunta Correa, San Juan, Argentina. En http://www.ruta0.com/san-juan/qc5245-excursion-difunta-correa.htm

177. Cementerio de Santiago Sacatepéquez en Guatemala. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

178. Cementerio de Yucatán, México. Fotografía de Mariana Yampolsky. En "El Arte funerario". Revista Saber Ver, Lo contemporáneo en el arte. México. Noviembre 1998.

179. Mausoleo del Cementerio de Cuernavaca. Fotografía de Georgina Flores.

180. Mausoleo del Cementerio de Glasgow. Fotografía de la autora.

181. Mausoleo del Cementerio General de Guatemala. En "Cementerios" http://www.prensalibre.com/pl/especiales/ME/cementerio/

182. Cementerio en Guatemala. En "Proponen convertir cementerio en Guatemala en atracción turística" En Noticias Transdoc Guatemala, publicado, 07/08/2013. http://transdoc.com.gt/articulos/noticias-nacionales/Noticias-nacionales-al-instante-agosto-07-miercoles/28778

183. Vista aérea de los cometas gigantes dispuestos en el Cementerio de Santiago Sacatepequez, Guatemala. Festival de Sumpango, 1 y 2 de noviembre. En Fiestas del Día de los Muertos, imagen extraída del video. https://www.fest300.com/festivals/dia-de-los-muertos

184. Vaso con Mictlantecuhtli. 1200-1500. Cultura mixteca. Monte Albán, Oaxaca. México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

185. Mural de "Tlalocan o el Paraíso de Tláloc", morada del Dios masculino de la lluvia. 450 y 650 d.C., en la ciudad de Teotihuacan. Mural reproducido en el Museo Nacional de Antropología de México. Detalle. En Museo Nacional de Antropología de México. Consultado Agosto 2015. http://www.mna.inah.gob.mx/

186. Mural de "Tlalocan o el Paraíso de Tláloc", morada del Dios masculino de la lluvia. 450 y 650 d.C., en la ciudad de Teotihuacan. Mural reproducido en el Museo Nacional de Antropología de México. Detalles. En Museo Nacional de Antropología de México. Consultado Agosto 2015.. http://www.mna.inah.gob.mx/

187. Las cinco regiones del Universo. Códice Fejérváry-Mayer. En Westheim, P. "Ideas fundamentales de arte prehispánico en México". Ed. Alianza Forma. Madrid.

188. Dios de la lluvia. Cultura mixteca, 1200-1500. Mitla, México. En Alcina, J. "L'Art Prècolombien" Editions d'Art Lucien Mazenod París.

189. El Este del Inframundo, con el corazón de Quetzalcóatl transformado en lucero matutino. Códice Borgia, lámina 30, cultura náhuatl. En Westheim, P. "Ideas fundamentales de arte prehispánico en México". Ed. Alianza Forma. Madrid.

190. Tlahuizcalpantecuhtli, dios del planeta Venus, Códice Bolonia. Probablemente cultura náhuatl. México.Biblioteca de Bolonia. En Westheim, P. "Arte antiguo de México". Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

191. Dios del viento y el dios de la muerte. Códice Vaticano B. Probablemente cultura náhuatl. México. Biblioteca Vaticana, Roma. En Westheim, P. "Arte antiguo de México". Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

192. Mujeres diosas, Cihuateteo, acompañan al Señor Sol desde el zenit hasta el ocaso. En Fernández, A. "Dioses prehispánicos de México". Panorama Ed. México,1992.

193. Altar dispuesto en el Museo Templo Mayor de México DF. En Museo Templo Mayor de México. Consultado octubre 2015. http://www.templomayor.inah.gob.mx/

194. Noche de los Muertos en Pátzcuaro. Tumbas decoradas y familiares velándolas en el cementerio de Tzintzuntzan, México. En "Fotografías del cementerio de Tzintzuntzan y Pátzcuaro en el día de muertos: arreglos f orales, arreglos en las tumbas y ofrendas" Portal turístico de Patzcuaro México. Fotografias de Ariel da Silva Parreira. Consultado en agosto 2015 en http://www.patzcuaro.com

195. Calaveras de azúcar con nombres, México DF. En "Fotografías del cementerio de Tzintzuntzan y Pátzcuaro en el día de muertos: arreglos f orales, arreglos en las tumbas y ofrendas" Portal turístico de Patzcuaro México. Fotografias de Ariel da Silva Parreira. Consultado en agosto 2015 en http://www.patzcuaro.com

197. Lápida de cementerio decorada con pétalos de f ores. Día de los Muertos, Mixquic, México, 2015. Fotografía Marco Martínez.

198. Procesión nocturna de la Catrina, Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

199. Calavera de papel maché. Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

200. Imágenes del Día de los Muertos en México. Cementerio decorado y figuras de mariachis y calaveras de azúcar. Ciudad de México. En "Fotografías del cementerio de Tzintzuntzan y Pátzcuaro en el día de muertos: arreglos f orales, arreglos en las tumbas y ofrendas" Portal turístico de Patzcuaro México. Fotografias de Ariel da Silva Parreira. Consultado en agosto 2015 en http://www.patzcuaro.com

201. Altar en honor a Diego Rivera, Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

202. Calaveras. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

203. Decoración de calavera de f ores en tumba de cementerio. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

204. Calavera asesinada. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

205. Noche de los Muertos en Pátzcuaro. Tumbas decoradas y familiares velándolas en el cementerio de Tzintzuntzan, México. En "Fotografías del cementerio de Tzintzuntzan y Pátzcuaro en el día de muertos: arreglos f orales, arreglos en las tumbas y ofrendas" Portal turístico de Patzcuaro México. Fotografias de Ariel da Silva Parreira. Consultado en agosto 2015 en http://www.patzcuaro.com

206. Altar y ofrenda en altar de Iglesia. Día de los Muertos 2015, Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

207. Cementerio en el Día de los Muertos, Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

208. Noche de Muertos en Pátzcuaro, Cementerio de Tzintzuntzan, México. En "Fotografías del cementerio de Tzintzuntzan y Pátzcuaro en el día de muertos: arreglos f orales, arreglos en las tumbas y ofrendas" Portal turístico de Patzcuaro México. Fotografias de Ariel da Silva Parreira. Consultado en agosto 2015 en http://www.patzcuaro.com

209. Tumba decorada cementerio Mixquic, México. Fotografía Marco Martínez.

210.Altar en honor a Frida Kahlo, Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

211. Altares del Día de los Muertos en Cuernavaca, México. Fotografías de Georgina Flores.

212. Fragmento de Altar y ofrendas Día de los Muertos 2015, México. Fotografía Marco Martínez.

213. Cementerio de Cuernavaca. Día de los Muertos. Fotografía de Georgina Flores.

213. Cementerio de Cuernavaca. Día de los Muertos. Fotografía de Georgina Flores.

214. Calavera violinista. Día de los Muertos, México 2015. Fotografía de Marco Martínez.

215. Grabados de Calaveras y Catrina de José Guadalupe Posada. En "Celebrate The Day of the Dead with The Classic Skeleton Art of José Guadalupe Posada". Open Culture. Publicado el 2 de Noviembre 2014. Consultado Octubre 2015 en, http://www.openculture.com/2014/11/the-classic-skeleton-art-of-jose-guadalupe-posada.html

216. Día de los Muertos. Catrinas de cerámica. México DF. En "Día de los Muertos". National Geographic Education. Fotografía de Tomás Castelazo. Consultado octubre 2015 en http://education.nationalgeographic.com/media/dia-de-los-muertos/

217. Calaveras músicos. Día de los Muertos, México 2015. Fotografía de Marco Martínez.

218. Jean-Michel Alberola, "Rien". 1995. Neón y plexiglás. Dimensiones 26 x 36 cms. Colección del artista. En Catálogo. "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

219. Calaveras músicos. Día de los Muertos, México DF, 2015. Fotografía de Marco Martínez.

220. Diego Rivera, 1946-47 "A sunday afternoon in Alameda park", detalle del mural. En Museo Mural Diego Rivera, Mexico DC. En Museo Mural Diego Rivera. Consultado octubre 2013. http://www.museomuraldiegorivera.bellasartes.gob.mx/

221. Día de los Muertos. Disfrazadas de Catrinas. México DF. En "Día de los Muertos". National Geographic Education. Fotografía de Ellen Fields. Consultado octubre 2015. http://education.nationalgeographic.com/media/dia-de-los-muertos/

222. Tina Modotti, 1927-1928, "Ofrenda". Fotografía sobre papel. 24,5X20 cms. Colección particular. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

223. Altar del Día de los Muertos, 2015, Mixquic, México. Fotografía de Marco Martínez.

224. Hans Holbein, "Danza Macabra," 37 y 39. En "Hans Holbein". Todo libro antiguo. Consultada en octubre 2013, http://www.todolibroantiguo.es/personajes-historicos/hans-holbein.html

225. Thomas Larsen Borup, "Det menneskelige Lives Flugtt, eller Doden-Dands", 1814-1836. 36 planchas xilográficas. Estocolmo. Colección particular París. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

226. Hans Holbein el Joven. "Danza de la Muerte", 1769 o 1786-1796. Serie de 37 xilografías al guache. Siglo XVIII. Serie ficticia publicada por los hermanos Mechel. Colección particular París. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

227. Ars Moriendi. "Impaciencia". Grabados de la compilación realizada por Schreiber en el libro "Un catalogue des livres xylographiques et xylo-chirographiques", volumen IV del "Manuel de l'amateur de la gravure sur boie et sur métal au XVe siècle", Berlin, 1902. El grabado inferior se atribuye al Maestro E.S. En "Blockbooks of the Low Countries, Ars Moriendi". UC Press E-Books Collection, 1982-2004. University of California. Disponible en: http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/.

228. Dimitri Tsykalov, 2005. "Skull III", "Skull IV" Impresión Lambda 60x60cm. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

229. Damien Hirst, "For the love of God laugh", 2007. Serigrafía con vidrio y diamante sobre papel. 112 X 83 cms. Colección particular. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

230. Ars Moriendi. "Tentación diabólica de la avaricia" y "La buena inspiración del ángel contra la avaricia". Escrito por el copista Giovanni Marco Cinico (†1499) e ilustrado por Cola Rapicano. Manuscrito en pergamino de medidas 27,6 x 20,2 cm. Se data en torno al año 1480. En la Bibliothek Otto Schäfer (Schweinfurt, Alemania). En Ruiz, E. "El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito". Documentación de las IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos. Madrid, UCM, 2011. Disponible en : https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf

231. Clusone, "Triunfo de la Muerte", 1485. Oratorio del Disciplini. Italia. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

232. Triunfo de la Muerte, detalle.Siglo XV. Palazzo Abatellis, Museo de Sicilia. En Eco, H. "Historia de la fealdad". Ed. Lumen 2007.

233. Cindy Sherman, "Untitled", 1992. Cibachrome. 101,6 X 67,3 cms. Colección particular. En Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

234. Memento Mori, Siglo I D.C., Mosaico policromado. 47 X 41 cms. Nápoles, Soprintendenza speciale per i Beni archeologici di Napoli e Pompei. Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

235. Paolo Canevari, "Bouncing Skull", 2007, Vídeo 16/9, 10,18 minutos, Galería Christian Stein, Milán. Catálogo "C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst". Musée Maillol. París 2010.

236. Pág. 260. Bill Viola, "Silent Mountain", 2001. Fragmento del Díptico vídeo en paneles de plasma.101.6 x 121.9 x 11.4 cm. Galería Blain Southern, Londres. En Galería Blain Southern, http://www.blainsouthern.com/

237. Pág 262. Pamela Martínez, 2011. "Familia" de la serie Memorias Anónimas. Fotografía digital impresa en papel de acuarela. Archivo de la autora.

238. Jo Spence y David Roberts, 1989, "Not our class?". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

239. Teresa Margolles, 1994, "Carrusel Lavatio Corporis". Escultura de madera, metal y caballos embalsamados. Medidas: 200 x 200 x 250 cm. En Galería Art Bärtschi & Cie, Ginebra. Consultado en septiembre 2015 en http://www.bartschi.ch/

240. Teresa Margolles, 1998, "Autorretrato en la morgue". Fotografía sobre papel. En Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Alemania. Consultado en septiembre 2015 en : http://mmk-frankfurt.de/

241. Andrés Serrano, 1992. "La morgue (muerte por ahogamiento II). Fotografía sobre papel. En Catálogo. Andrés Serrano. "El dedo en la llaga". Edita La Fábrica, Artium y Tecla Sala.

242. Teresa Margolles, 1997, "Catafalco". Instalación realizada con materiales orgánicos. En Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Alemania. Consultado en septiembre 2015 en : http://mmk-frankfurt.de/

243. Teresa Margolles, "Lengua", 2000. Lengua humana con piercing expuesta en el Museo Carrillo Gil. Mexico. En Castro, E. "Teresa Margolles. La muerte es bella". Revista Excelencias, ed.6. Consultado marzo 2015. http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-6/resenas/teresa-margolles-la-muerte-es-bella

244. J.P. Witkin. "Glassman", 1994. Nuevo México. Gelatina de Plata. En Galería ClampArt, Nueva York. Consultado marzo 2015. http:// www .clampart.com/

245. Vistas de la exhibición "¿De qué otra cosa podríamos hablar, si no? Limpiando" en la Bienal de Venecia 2009. Abajo, "Sangre recuperada" y "Narcomensajes". En Galería Peter Kilchmann, Zürich. Consultado marzo 2015. http://www.peterkilchmann.com/

246. Teresa Margolles, 2001, "Vaporizaciones". Vistas de la instalación. En Galería Peter Kilchmann, Zürich. Consultado marzo 2015. http:// www.peterkilchmann.com/

247. J.P. Witkin. 1982, "La invención de la leche", Nuevo México. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

248. J.P. Witkin. 1994 "Retrato como Vanitas", Nuevo México. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

249. J.P. Witkin. 1990. Tríptico "Agonizantes del atentado eterno". Portugal y Nuevo México. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

250. J.P. Witkin. 1990. "El festín de los locos". México. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

251. J.P. Witkin. 1987. "Un santo oscuro". México. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, Paris, 1991.

252. J.P. Witkin. 1984. "Cosecha". Filadelfia, Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

253. J.P. Witkin. 1982. "The Kiss". Nuevo México. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

254. Louise Bourgeois, 2005. "Together". En Moderna Museet Estocolmo. Consultado Octubre 2015. http://www.modernamuseet.se/

255. Christian Boltansky, 1990 "Pequeño monumento Odessa".Instalación de cuatro fotografías, luces y cable. Galería Kewenig, Berlín. Consultado Septiembre 2015. http://www.kewening.com/

256. Christian Boltansky, 1994 "Humans". Instalación de fotografías y luces. Museo Guggenheim de Bilbao. En Museo Guggenheim de Bilbao. Consultado Spetiembre 2015. www.guggenheim-bilbao.es/en/

257. J.P. Witkin. 2007. "Ars Moriendi". 68.5 X 67.5cm. Gelatina de plata. Edelmann Gallery, Chicago. En Catherine Edelmann Gallery. Consultado octubre 2015. www.edelmangallery.com

258. J.P. Witkin. 2007. "Bad Student". Gelatina de plata. Edelmann Gallery, Chicago. En Catherine Edelmann Gallery. Consultado octubre 2015. www.edelmangallery.com

259. J.P. Witkin. "Mujer con apéndice". Fragmento. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

260. J.P. Witkin. 1982. "Mujer con cabeza cortada". Fragmento. Nuevo México. Gelatina de plata. En Catálogo Joel-Peter Witkin. Centre National de la Photographie, Ed. Photo Poche, París, 1991.

261. Ana Mendieta, 1976, "Untitled". México. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

262. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". Serie México. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

263. Necrópolis de Olérdola. Cataluña. Fotografías de la autora.

264. Ana Mendieta, 1976, "Untitled". Oaxaca, México. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

265. Ana Mendieta, 1973, "Flowers on body". Diapositiva a color de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

266. Ana Mendieta, 1975, "On living life". De una serie de tres diapositivas a color de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

267. Ana Mendieta, 1976, "Ánima". Oaxaca, México. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

268. Ana Mendieta, 1977, "Untitled". Diapositiva a color de 35 mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

269. Tumba mexicana decorada con vegetación en Xochimilco Oaxaca. Diapositiva de color de 35 mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

270. Ana Mendieta, 1980, "Untitled". De la serie México.Diapositiva de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

271. Ana Mendieta, 1979, "Untitled". De la serie Volcán nº2. Impresión póstuma, 1999. Diapositiva de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

272. Baby-Tree. Tribu Toraja del Sur de Sulawesi, Indonesia. En Dunham, C. "Life and Death in Tana Toraja, Indonesia". Consultado enero 2014. http://www.transitionsabroad.com/listings/travel/narrative_travel_writing/life_and_death_in_tana_toraja_indonesia.shtml/

273. Ana Mendieta, 1979, "The tree of life". Detalle. Diapositiva de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

274. Ana Mendieta, 1973, "Untitled". Fotografía 23,5 X 18,4 cms. Original diapositiva de 35mm. Colección Hans Breder. En Catálogo. "Ana Mendieta. Earth body". Sculpture and performance, 1972-1985. Hatje Cantz Publishers, 2004.

275. Ana Mendieta, 1976. "Entierro del Ñáñigo". Instalación. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

276. Ana Mendieta, 1977, "Untitled" (Black Ixchell, Candel ixchell). En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

277. Ana Mendieta, 1973, "Untitled" (de el Corazón. Diapositiva de 35mm. En Catálogo. "Ana Mendieta. She got love." Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino. 2013

278. Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86. De la serie "The Picture of Health?". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

279. Jo Spence and Terry Dennett, 1982-86. De la serie "The Picture of Health?" En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

280. Jo Spence, "Death Mask", 1991. En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

281. Jo Spence, "Expected", 1990. De la serie Narratives of the Dis-ease. En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

282. Jo Spence.1982. Serie Cancer Shock. En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

283. Jo Spence.1991-1992. "The final project." En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

284. Jo Spence, 1979. "Más allá del álbum familiar". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

285. Jo Spence y Rosy Martin, 1984. "Fototerapia". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

286. Jo Spence y Terry Dennett, 1982-86. "The picture of health". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

287. P. Toledano. 2006. De la serie "Maybe", "Old Phil Suicide". Fotografía a color. En página web autor. Consultada Septiembre 2015. http://www.mrtoledano.com/

288. P. Toledano. 2006. De la serie "Maybe", 2006. "92 years old Phil, park". En página web autor. Consultada Septiembre 2015. http://www.mrtoledano.com/

289. Jo Spence y Tim Sheard, 1990, "Narratives of Dis-ease", Excise, Exile, Expected, Expunged e Included. En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

290. Jo Spence y Terry Dennett, 1991-92, "Final Project " (death rituals and return to nature series). Página web de la autora. Consultado en octubre 2015 en http://www.jospence.org/

291. Jo Spence, 1873-75. "Sin título". (Legal reconstruction). Página web de la autora. Consultado en octubre 2015 en http://www.jospence.org/

292. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización - Mind/Body). En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

293 Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización). En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

294. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. (Infantilización). En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

295. Jo Spence y Terry Dennett, 1982-86. "The picture of health". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

296. Jo Spence y Rosy Martin, 1984, Fototerapia. En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

297. Bill Viola, "Inverted Birth," 2014 Videoinstalación HD. Proyección de vídeo en pantalla 5 x 2.81 mts. 8:22 minutos Galería James Cohan. Londres. En Galería James Cohan. Consultado Septiembre 2015. http://www.jamescohan.com /

298. Bill Viola,2005, "Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space After Death)", Instalación de video y sonidos. 10 minutos 30 segundos. James Cohan Gallery Londres. En Galería James Cohan. Consultado Septiembre 2015. http://www.jamescohan.com /

299. Bill Viola, 1992, "Nantes tryptich". En Museum on the Seam, Jerusalén. Consultado octubre 2015. http://www.mots.org.il/Eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=694

300. Bill Viola, 1992, "Heaven and Earth". En Bill Viola. "Las pasiones". Fundación la Caixa. Madrid, 2004

301. Bill Viola, 1991, "The Passing" Video, 54min. En Museum on the Seam, Jerusalén. Consultado octubre 2015. http://www.mots.org.il/Eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=694

302. Bill Viola, 1991, "The Passing" Video, 54min. En Museum on the Seam, Jerusalén. Consultado octubre 2015. http://www.mots.org.il/Eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=694

303. Bill Viola, 2001, "The Sourrender". En Bill Viola. "Las pasiones". Fundación la Caixa. Madrid, 2004

304. Bill Viola, 1991, "The Passing" Video, 54min. En Bill Viola. "Las pasiones". Fundación la Caixa. Madrid, 2004

305. Bill Viola, "Man with his soul". 2013, Vídeo Díptico en color HD. Montado en paneles LCD. 74 x 86 x 3 cm. En Galería Blain Southern. Londres. Consultado Octubre 2015. www.blainsouthern.com

306. Duane Michals, "Grandpa goes to heaven". 1989. En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

307. Duane Michals,"A dream of f owers" (A.I.D.S). En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997
.
308. Duane Michals, "The journey of the spirits after death". 1971. Versión francesa serie de 25 fotografías. En Catálogo Duane Michals. Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1983.

309. Duane Michals, imagen de la secuencia "The Fallen Angel". Fotografía sobre papel. En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

310. P. Nadar y A. De Rochas, "Astral body through trickery, Portrait of Albert de Rochas", 1896. Gelatina de plata, 14X10 cm. American Philosophical Society Library, Philadelphia. En Zamorategui, I. Tesis: "Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su inf uencia en la producción fotográfica de autores posmodernos". Universidad Autónoma de México, 2011.

311. Duane Michals, 1969, " Death comes to the old lady". Fotografía sobre papel. En Livingstone, M. "The essential Duane Michals". Ed. Bulfinch Press Book. London,1997.

312. Pág 320. "Madre" 2011. Pamela Martínez de la serie "Memorias Anónimas". Archivo de la autora.

313. Robert Demachy (1859-1936). Álbum fotográfico de 26X33 cm. Colección del Museo Nicéphore Niépce. Parte de la exposición "Albums de famille, les images de l'intime au Museé Nicéphore Niépce. Junio-Septiembre de 2011. Chalon sur Saône, Francia. En Museé Nicéphore Niépce. Consultado Junio 2015. www.museeniepce.com

314. Fotografía familiar del álbum de la autora.

315. Vistas de la exposición de Martin Weber "Mario. Saved Calls" que se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en Junio de 2014. Página web del artista. Consultada junio 2015. http://webermartin.com/work/Saved-Calls/#

316. Anónimo americano, 1850. Daguerrotipo. Colección The Museum of Modern Art, New York. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

317. Claudio Pérez, 2006. "S/T" De la serie, "El Amor Ante El Olvido" Impreso en papel Canson Baryta Photographique 310g. Dimensiones 36x30/55x40. Centro de Arte Gabriela Mistral, GAM, Santiago de Chile. Consultado en julio 2015. http://www.gam.cl/home/disciplina/exposiciones/detalle/ritos-y-memoria-antolog%C3%ADa-visual-de-claudio-p%C3%A9rez

318. Pamela Martínez, 2010-2011. De la serie Memorias Anónimas, "Altar", "Niñas", "Comunión I","Comunión II", "Viaje", "Pájaros rosas". Fotomontaje digital basado en fotografías del álbum familiar. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

319. Pamela Martínez, 2013. De la serie Memorias Anónimas, "Iglesia abandonada". Fotomontaje digital. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms.

320. Louise Bourgeois, 1994 "Untitled nº35" y "Untitled nº4" de 67, del "Illustrated book, Album", Impresión Fotográfica offset. Dimensiones: 21 x 26.6 cm. En MOMA Nueva York, Consultado octubre 2015. http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?object_id=126513

321. Fotografía post mórtem. En Memoria digital Asturias. Consultado en Octubre 2015 en: http://www. memoriadigital.asturias.es/

322. Atribuida a Disdéri, 1871, "Cummunards".Fragmento. Bibliothèque Nationale de Paris. En "Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880)" Centre National de la photographie. Ed.Photo Poche. París, 1989.

323. Sally Waterman. 2005 "Past-Present 01" y "Past Present 02".De la serie "waste Land". Seis fotografías blanco y negro. En página web autora. Consultado julio 2015. http://www. sallywaterman.com

324. Pamela Martínez, 2010, Fotomontajes con fotografías familiares de la serie "Memorias Anónimas". Detalles. Archivo de la autora.

325. Ishiuchi Miyako fotografías de la serie Mother's (2002-2005).Type-C print. En Catálogo. "Ishiuchi Miyako: Traces of the future". En Catálogo "Mother's 2000-2005: traces of the future". 51st International Art Exhibition, The Venice Biennale, 2005.

326. Vistas de la Exposición "Album Beauty", (2012 junio-septiembre). Erik Kessels. FOAM. Museo fotográfico FOAM. Amsterdam. Consultado octubre 2015. http://www.foam.org/

327. Louise Bourgeois,2002. "I Had a Flashback of Something that Never Existed". Versión de prueba de la composición nº18 de "Ode à l'oubli". En MOMA Nueva York, Consultado octubre 2015. http://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?object_id=126513

328. Begoña Egurbide, 2003. "Castillo de arena" fotografía lenticular, 78X236 cms. Detalle. En Arts Santa Monica. Consultado septiembre 2015. http://www.artssantamonica.cat/imatgesDetall.aspx?Familia=56bego&titol=Bego%F1a%20Egurbide.%20Amor%20Fati

329. Claudia Breitschmid, 2012. Imágenes de las foto-instalaciones de la serie "Welcome back", "Untitled", "Nachahmung", "Stammbaum". Página web de la autora. Consultado en septiembre 2015 en : http://www.claudiabreitschmid.com/index.php?/about-this-site/

330. Claudia Breitschmid, 2011. Imágenes de las foto-instalaciones de la serie "Welcome back","Platzhalter I". Página web de la autora. Consultado en septiembre 2015 en : http://www.claudiabreitschmid.com/index.php?/about-this-site/

331. Pamela Martínez, 2011-2013. De la serie Memorias Anónimas, "Casa" y "Carrusel". Fotomontaje digital basado en fotografías del álbum familiar. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms. Archivo de la autora.

332. Gonzalo Gutiérrez, 2012, imágenes de la serie "Recuerdos de familia". "Vestigios 1", 120 x 120 cm."Vestigios 5" 120 x 85cm.y "Recuerdos de familia 24". Fotolibro y proyección. En "Gonzalo Gutiérrez", Arte online. Consultado en septiembre 2015. http://www.arte-online.net/Artistas/Gutierrez_Gonzalo/(section)/Obras

333. Pamela Martínez, 2013. De la serie Memorias Anónimas, "Caballo" y "S/T", detalle. Fotomontaje digital basado en fotografías de álbumes familiares anónimos. Fragmentos. Impresión sobre papel de acuarela, 50X70cms. Archivo autora.

334. Marcelo Brodsky, 1996, "Buena Memoria; 1st year, 6th division, Class Photo 1967". Detalle. Inkjet print y lápiz sobre papel. Dimensiones: 117 x 174,5 cm. Colección Tate Gallery Londres. En Tate Gallery Londres. Consultado en octubre 2015. http://www.tate.org/

335. Begoña Egurbide, 2003. "Maternidad" fotografía lenticular, 78X236 cms. En Arts Santa Monica. Consultado septiembre 2015. http://www.artssantamonica.cat/imatgesDetall.aspx?Familia=56bego&titol=Bego%F1a%20Egurbide.%20Amor%20Fati

336. Pamela Martínez, 2013, "Ciervos" Detalle. Fotomontaje digital sobre papel. Archivo autora.

337. Begoña Egurbide, 2003. "Princesas" fotografía lenticular, 78X236 cms. Consultado septiembre 2015. http://www.artssantamonica.cat/imatgesDetall.aspx?Familia=56bego&titol=Bego%F1a%20Egurbide.%20Amor%20Fati

338. Jo Spence and Terry Dennett, 1991-92 "Final Project (death rituals and return to nature series)", Fotomontaje análogo. Página web de la autora. Consultado en octubre 2015 en http://www.jospence.org/

339. F. Woodman, S/T. Serie ángeles. Roma 1977. Gelatina de plata. En Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

340. Hans Feldmann. Fotografía sobre papel. En "Picture Euphoria" Frieze Magazine. Consultado octubre 2014. http://frieze-magazin.de/archiv/features/euphorie-der-bilder/?lang=en

341. Hans-Peter Feldmann "Lovers" Fotografía cortada. En 303 Gallery NY. Consultada Noviembre 2015. http://www.303gallery.com/artists/hans-peter_feldmann/index.php?iid=11513&exhid=73&p=img

342. Eugéne Thiebault, 1863, "Publicity photograph: Henry robinand specter". Gelatina de plata, 22,9X17,4 cm. Colección Gérard Lévy, París. En Zamorategui, I. Tesis: "Fotografía de espíritus: meditaciones afines a su convergencia en el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte; su inf uencia en la producción fotográfica de autores posmodernos". Universidad Autónoma de México, 2011.

343. Francesca Woodman, 1976, "House 3" Providence Rhode Island, 20,32 x 25,40 cm. Gelatina de plata. En Catálogo. "Francesca Woodman". Ed. Phaidon.

344. Jo Spence, 1979, "Más allá del álbum familiar". En Catálogo. "Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo." MACBA Barcelona, 2005.

345. Greg Sand, "Veiled #1". Fotografía digital, dimensiones variables. En página web del autor. Consultada septiembre 2015. http://www.gregsand.net/

346. Greg Sand, "Vestige 1". Fotografía digital, dimensiones variables.En página web del autor. Consultada septiembre 2015. http://www.gregsand.net/

347. Luis González Palma, "Variación 7". Inkjet Print sobre papel de acuarela. Diámetro 100 cms.En Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

348. Luis González Palma, "Mientras esperaba pensaba en el sueño". Película ortocromática y láminas de oro. 89X87 cms. En Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

349. Karen Knörr, "Flight to freedom". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, dimensiones variables. En Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

350. Luis González Palma, 2005, "Amor coagulado". Detalle. De la serie "Jerarquías de la Intimidad/ El Duelo". Película ortocromática y láminas de oro. 120X100/60X50cm. En Catalógo. Luis González Palma. La Fábrica, Madrid, 2014.

351. Pamela Martínez, 2013-2014, "Iglesia abandonada I" y "Cebra". Fotomontaje digital sobre papel de acuarela, 50X70cm. Archivo de la autora.

352. Karen Knörr, "The queen's bedchamber". De la serie "Fables", 2003-2008. Impresión Lambda sobre papel Fuji Crystal Archive. Fotografía digital, 70X90 cm/122X152 cms. En Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

353. Karen Knörr, "Queen's room". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, 50 X 63,5 cm/122 X 152cms. En Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

354. Karen Knörr, "The green bedroom". De la serie "Fables", 2003-2008. Impresión Lambda sobre papel Fuji Crystal Archive. 70 X 90 cm/122X152. En Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.

355. Karen Knörr, "Maharaja's Apartment". De la serie "India Song", 2008-2011. Impresión sobre papel Hahnemühle Fine Arts, 50 X 63,5 cm/122 X 152cms. En Catálogo. Karen Knörr. Ed. La Fábrica, Madrid, 2012.