

## LA MUERTE

DÍA DE MUERTOS MEXICANO EN LA FOTOGRAFÍA  
TRÁNSITO. EL ARTE Y LA VIDA EN LA PLÁSTICA  
POETAS TRAS LA HUELLA DE HADES  
LA MUERTE Y EL MÁS ALLÁ



• KIM KI-DUK Y EL SILENCIO NARRATIVO • BOMBAL: LA MUERTE ES UN ACTO DE VIDA • NINA SIMONE: ESPÍRITU LIBRE • DESQUITE, CUENTO DE JOSÉ SARAMAGO • GIORDANO BRUNO. LA FILOSOFÍA EN LLAMAS

Año 1, N°8  
Noviembre de 2015  
Diagramación: Claudia Carmona

## EDITADA POR:

Colectivo AguaTinta  
Avda. Portales 3960, of. 413  
Santiago de Chile  
revista@aguatinta.org  
www.aguatinta.org  
www.facebook.com/AguaTinta  
issuu.com/aguatinta  
@revistaguatinta

## PORTADA:



Fotografía de Tim Tadder  
De la serie "Las muertas"

## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile  
June Curiel, Bruselas, Bélgica  
Adela Flamarique, Westport, Irlanda  
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia  
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica  
Marcela Pulgar, Santiago de Chile  
Marcia Vega, Santiago de Chile

## COLABORADORES:

Salvador Catalán, Barcelona, España  
Gonzalo Muñoz Barallobre, Madrid, España  
Allyson Sanza Gajardo, Concepción, Chile

## AGRADECIMIENTOS:

A Mónica C. Espinoza por sus certeros consejos para abordar la investigación de un tema tan complejo; a Lautaro Argomedo por sus aportes críticos y orientación; al portal Memoria Chilena de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, por la permanente difusión de valiosos archivos. A los amigos y seguidores que nos sugieren tópicos, autores y tendencias y ponen a nuestro alcance el trabajo de nuevos creadores. A todos quienes nos privilegian con su lectura y promoción.

# AGUATINTA

# EDITORIAL

Una de las interrogantes esenciales del ser humano es cuál es el límite de lo que entiende por vida. ¿Es la muerte el fin de ella o es sólo el paso a otro estado?, ¿otra forma de estar en el mundo? Ensayando respuestas ha debido incluso plantearse qué mundo es ése, ¿es todo lo que conocemos o hay más? Sea cual sea la explicación que mejor haya saciado la inquietud del clan en las etapas más arcaicas o de la nación en las más modernas civilizaciones, lo que parece bastante claro es que ella determina la forma de organización que se den estas comunidades, regula la relación entre los individuos y rige aspectos de su cotidianidad. Porque intentar comprender la muerte es indagar en la vida.

La cuestión puede abordarse desde las disciplinas que estudian al hombre, y tanto la historiografía como la etnografía han registrado con atención manifestaciones concretas e inmateriales que nos permiten rehacer el mapa -geográfico, conceptual, temporal- de las creencias y ritos relativos a la muerte edificados hasta hoy; pero también es posible rastrear estas prácticas y su filosofía en el arte. Ambos acercamientos intentamos en esta edición de AguaTinta, para lo cual recogimos el punto de vista de la antropología y la historia, así como su reflejo en la pintura, la literatura, la fotografía y el cine.

Lo más interesante de este ejercicio es tratar de establecer cuánto de nuestra concepción de la vida y de la muerte, del paso de una a la otra, pueda ser un constructo colectivo, que responda a un corpus normativo y cultural, y cuánto pueda ser una elaboración individual. No por nada, si bien la ritualidad es aprendida, la muerte es y seguirá siendo una experiencia personal.

Les invitamos a acompañarnos en este breve repaso por el luto y la conmemoración, por el temor y el respeto. En noviembre, AguaTinta está de muerte.

revista@aguatinta.org



## CONTENIDOS DESTACADOS



4

Plástica:  
Tránsito. El arte y la vida



10

Día de Muertos mexicano  
en la Fotografía



19

Cine: Kim Ki-duk y la  
narrativa del silencio



24

Antropología:  
La muerte y el más allá



30

Literatura: Poetas tras la  
huella de Hades



35

Bombal: La muerte es  
también un acto de vida



41

Nina Simone: Espíritu  
Libre



44

Giordano Bruno.  
La filosofía en llamas

# Tránsito. El Arte y la Vida

Por Adela Flamarique



Juicio de Osiris



Pesaje de las Almas.  
Siglo XIII, Cataluña



Danza de la Muerte, Michael Wolgemut.  
Siglo XV, Alemania

La muerte, tema universal y destino final de todo ser humano, es, sin embargo, un enigma que nutre la imaginación de los artistas para esbozar con pincel aquello que no se puede expresar con palabras. Símbolos, metáforas y alegorías se revuelven en los lienzos a lo largo de la historia del arte, en un intento por dar una explicación, o simplemente dejar volar los pensamientos en torno al misterio que nos tiende la mano al final del viaje.

Las concepciones acerca de la muerte son tantas como sus apelativos: La Parca, La Pelona, La Pálida, La Igualadora o La Dama Negra, entre muchos otros, porque ¿quién si no una mujer podría representar a la muerte en este mundo de hombres! Y ello desde un planteamiento religioso de la muerte como principio de una nueva existencia, hasta la no tan simple teoría de la primera entendida como la limitación de la segunda, donde todo acaba. Inherente al ser humano, decisiva e inevitable, ha sido considerada por algunas filosofías y religiones orientales como el regreso al mundo del que venimos. Por ello, no es final, sino eterno retorno, idea que da lugar a una maravillosa iconografía en el arte oriental. Pero la muerte es, ante todo, interrogación fundamental del ser humano, que provoca a partes iguales angustia y fascinación, y que ha dado lugar, en la historia del arte europeo, a algunas de las más asombrosas obras pictóricas.

La preocupación por el final de la vida ya estaba presente en la Prehistoria, donde enterramientos paleolíticos cuentan con ofrendas que muestran un signo de respeto por los muertos del lugar. Fosas que se verán desarrolladas con la creación del *tholos* neolítico, la primera construcción funeraria a modo de sepulcro. La cultura egipcia, por su parte, se centró especialmente en la momificación del cuerpo, con el objetivo de conservarlo para que estuviera en comunión con la persona en el *más allá*, noción a partir de la cual esta civilización desarrolló una fascinante iconografía funeraria. En Grecia, madre del teatro, muerte y representación se unen sabiamente para honrar el espíritu inmortal, y ya en Roma encontramos los primeros sarcófagos con narraciones funerarias y símbolos que elaborará más acabadamente el arte cristiano. Las sociedades humanas muestran, como vemos, una especial dedicación al tema de la muerte.

El mundo europeo de la Edad Media, cristiano, centra su atención en Dios. El deber del ser humano es redimirse, arrepentirse de todos sus pecados para lograr una buena muerte, y debe reconocer, asimismo, que no es merecedor de la felicidad terrena como consecuencia del pecado original del que es culpable. La temática artística medieval mezcla, sin embargo, fuentes cristianas con influencias de otras culturas como el mundo griego, romano o egipcio. Ejemplo de ello es el más que repetido fragmento del pesaje de las almas, tan corriente en el arte medieval y que no es sino una representación del Juicio de Osiris, que ya aparece en *El libro de los muertos*, hacia el 2000 a.C.

Es en el Medioevo que surge en Europa toda una imaginería común en torno al tema del tránsito, especialmente debido a las pestes que asolaron el continente durante esta época y que hicieron de la muerte una presencia constante y cercana. La **danza de la muerte** se hace uno de los temas más populares, en el que ésta, representada en forma de esqueleto, baila sobre las tumbas, rodeada de otros esqueletos que portan instrumentos musicales y arrastran con ellos a personajes de diferentes clases sociales, proclamando así que poco importa la riqueza en la vida terrenal, pues la muerte iguala a los seres humanos.

La mujer es otra de las personificaciones comunes de la muerte, cuyo origen se encuentra en el *Génesis* y en su consideración de Eva como instigadora del pecado y la mortalidad, en oposición a María, mediadora de la vida eterna. La mujer aparece también en el tema de la **muerte y la doncella**, según la historia se abría paso a lo que sería considerado como el Renacimiento. Los artistas se fueron independizando del control de la autoridad eclesiástica, y la muerte como objeto de representación fue tomando otros derroteros. El origen de este nuevo motivo se encuentra en el mito griego del rapto de Perséfone por Hades, y su novedad es el elemento erótico en el que la muerte, en forma de personaje masculino, rodea a una joven en actitud sexualmente explícita.

Es también en el Renacimiento cuando toma protagonismo el tema del **triumfo de la muerte**, como consecuencia del poema que lleva ese título finalizado por Petrarca en el siglo XIV. El autor describe a la muerte como una mujer vestida de negro y, en oposición a la Danza de la muerte que enfrenta a los personajes a su propio destino, su Triunfo interfiere en los ruegos de los que van a morir, abatiendo a una serie de personajes que yacen en el suelo.

Pero el resurgir del Renacimiento posibilita también el sentido profano del tránsito, a través del cual se exalta la dignidad y la gloria de la vida terrenal. Es la época de la monumentalización de las tumbas, a



La Muerte y la Doncella. Hans Baldung.  
Siglo XVI, Alemania



Triunfo de la Muerte, Iglesia Dei Disciplini.  
Siglo XV, Clusone, Italia.



Moisés, tumba de Julio II. Miguel Ángel.  
1513-1515

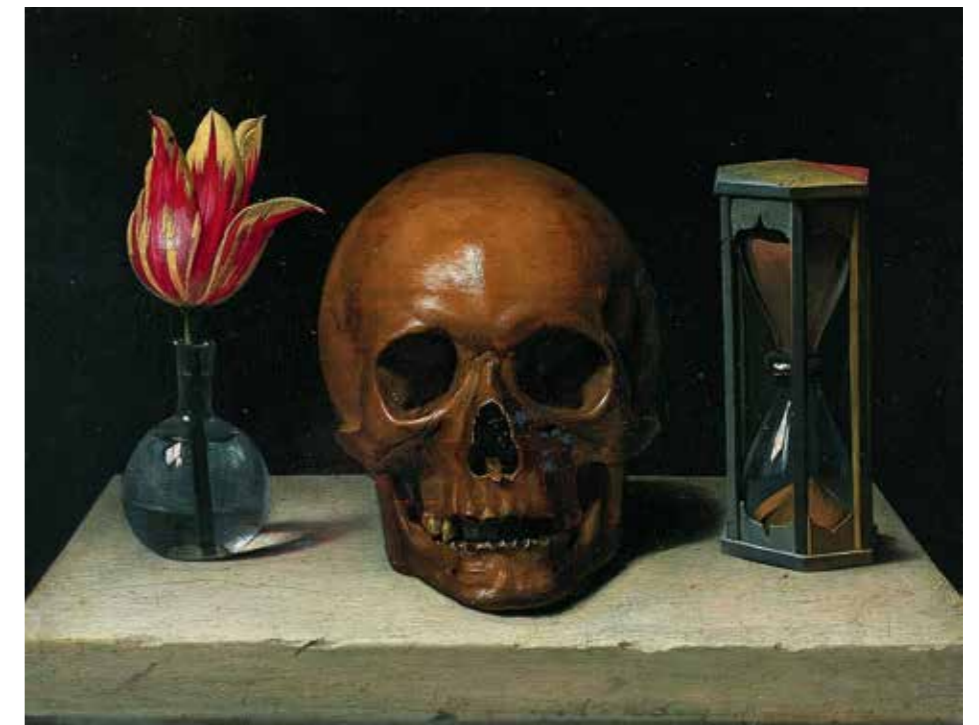


Esclavo. Miguel Ángel.  
1513

raíz de las nuevas ideas sobre la vida y la muerte. A partir de "Los Triunfos" de Petrarca, se busca una memoria posterior, una inmortalidad ligada a la fama que vendrá simbolizada por la escultura funeraria como aquella que **Miguel Ángel** (Italia, 1475 – 1564) diseñó para el Papa Julio II a principios del siglo XV, y que supuso una obsesión para el artista. El resultado difiere por completo del planteamiento inicial que Vasari<sup>(1)</sup> alabó, y que no era sino una exaltación del pensamiento neoplatónico en tres cuerpos. En el primero: Victorias y esclavos. Las Victorias, metáforas del alma que ha escapado del mundo material, y los segundos, cuerpos en torsión, símbolo del alma cautiva que intenta liberarse. Un segundo piso alberga esculturas de la Vida Activa y la Vida Contemplativa, las dos opciones de vida que llevan a la liberación del espíritu, y las figuras de San Pablo y Moisés -tan aclamadas hoy- que sintetizan ambas vidas. Y, finalmente, el trono de Julio II sostenido por alegorías del Cielo, que ríe, mientras la Tierra llora. Un conjunto simbólico de planteamientos tanto paganos como religiosos que celebra que alma humana, esclavizada por el cuerpo, alcance la ansiada libertad a través de la muerte. Toda una metáfora del Triunfo espiritual.

"*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*". Así comienzan los versículos del Eclesiastés en el *Antiguo testamento*, y ésta será la máxima en el arte del siglo XVII. Los lienzos del Barroco se ven poblados de crucifijos, relojes de arena, libros abiertos y, sobre todo, de calaveras que hablan de lo efímero del mundo terrenal. Pero, más allá de una simple concepción de la vida como preparación para la muerte, los cuadros expresan una preocupación escatológica sobre la vida, y muestran, de forma discreta, un rayo de luz, una esperanza de lo eterno a través de pequeños detalles como mariposas, símbolos de la resurrección. Las *vanitas* del Barroco son esa interrogante que envuelve la vida, que parece prolongarse aun más allá de lo terrenal y que toma protagonismo en el arte del siglo XIX, desbordando sentimientos y emociones. El Romanticismo se aísla para reflexionar sobre los problemas que atormentan al ser humano: el destino, Dios y la muerte, la gran obsesión. Es el caso del abismo al

que se asoma el Monje a la Orilla del Mar, de **Caspar David Friedrich** (Alemania, 1774 - 1840), donde la inmensidad del océano hace palpable la insignificancia del ser humano. El autor plantea un *pathos* trágico-metafísico que enfrenta lo efímero de la vida a lo eterno de la naturaleza. La meditación del monje, de espaldas -como todos los personajes de Friedrich-, nos acerca a esa *vanitas* barroca que reflexiona sobre la vida, en una atmósfera que aparenta paralizar un tiempo que sólo la muerte consigue detener.



Still Life with a Skull. Philippe de Champaigne.  
1660



Monje a la Orilla del Mar. Caspar David Friedrich.  
1808

(1) Giorgio Vasari (1511 – 1574) fue un arquitecto, pintor y escritor italiano, célebre por su obra *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*.

Fue **John Everett Millais** (Inglaterra, 1829 – 1896) quien consiguió plasmar en la tela el tránsito entre la vida y la muerte, con su Ofelia, el trágico personaje de la obra de Shakespeare, *Hamlet*. De mirada vacía, dirigida al infinito, y con la boca entreabierta, la muchacha exhala su último aliento mientras su vestido se funde con el agua del río, dando lugar a una melancólica obra que trasunta poesía. Violetas, por la desesperanza y la muerte prematura; amapolas, expresión del adormecimiento y la muerte... Ofelia parece aceptar su triste destino, en un lienzo plagado de alegorías y simbolismos que, contrapuesta a la angustiada atmósfera de Friedrich, ofrece la serenidad de la muerte rodeada de una naturaleza donde se enlazan amor, sueño y tragedia.

Pero el siglo XX nos devuelve bruscamente a la realidad, y es ahora cuando nos encontramos con una de las mejores y más angustiosas obras de arte de la historia, llevada a cabo por **Pablo Picasso** (1881 – 1973). La presencia de la muerte violenta se hace patente de una forma nunca antes conocida en el contexto de una época marcada por genocidios y guerras mundiales en la que los seres humanos mueren en masa. El *Guernica* de Picasso denuncia la brutalidad del enfrentamiento, pero indica también ese punto de inflexión que es la matanza de los inocentes. Encargado por la República Española antes del bombardeo de la localidad de ese nombre, Picasso tomó la obra como un cuadro-denuncia cuando el suceso tuvo lugar en el municipio vasco. Finalmente se convertiría en un ícono universal de la crueldad de la guerra, cuyos antecedentes ya se encuentran en los Fusilamientos del 3 de Mayo o los Desastres de la Guerra, de **Francisco de Goya**, y en los Comedores de Patatas, de **Vincent Van Gogh**. Su clásica composición piramidal contrasta con el cubismo picassiano y una visión expresionista en la que el blanco y el negro acentúan el dramatismo de la escena, con las víctimas despedazadas por el suelo. A la izquierda, una mujer grita al cielo, mientras sostiene a su hijo en brazos. A la derecha, una figura en llamas. Ambas representan los daños colaterales de la guerra. El toro simbolizaría al propio Picasso, mientras que el caballo, según el poeta Juan Larrea, es esa España rebelde que se ve atacada por la República, quien porta una luz en su mano, enfrentándose al oscurantismo rebelde. El eterno enfrentamiento entre las dos Españas de las que hablaba Machado. Todo sucede en la intimidad del hogar, en el que aún se puede imaginar la calma un segundo antes de que todo se transformara en caos tras la irrupción injusta de la muerte. Los gritos se congelan, son silenciados.

Es la conciencia política de la muerte presentada en un lienzo que ha sido considerado una de las obras más tristes jamás pintadas. Picasso consiguió plasmar el sufrimiento de la humanidad ante los horrores de la guerra, de la que son víctimas los inocentes. La obra es un grito de socorro en un mundo en el que siempre queda la esperanza de que, como decía Pablo Neruda, "si nada nos salva de la muerte, al menos que el amor nos salve de la vida".



Ofelia. John Everett Millais. 1852, Inglaterra



Guernica. Pablo Picasso. 1937. España



Comedores de Patatas. Vincent Van Gogh. 1885



Fusilamientos del 3 de Mayo. Francisco de Goya. 1813-1814

# Día de los Muertos mexicano NI INFIERNO NI PARAÍSO

Por Marcia Vega

*La celebración, una de las grandes postales de México, tiene sus orígenes en la Mesoamérica precolombina, entre cuyos pueblos era frecuente conservar los cráneos de sus muertos y exhibirlos en los rituales asociados a la vida y al renacimiento. Esta costumbre se mezcló con las del cristianismo tras la llegada de los españoles y constituye hoy una muestra de sincretismo que, si bien, en palabras de la Unesco, "no está formalmente amenazada, su dimensión estética y cultural debe preservarse del creciente número de expresiones no indígenas y de carácter comercial que tienden a afectar su contenido inmaterial".*

*AguaTinta ha seleccionado parte del trabajo de diversos fotógrafos que vieron en estas manifestaciones una tradición digna de ser inmortalizada, legándonos coloridas escenas y retratos, así como valiosos documentos en blanco y negro.*

Entre los autores de las imágenes que exponemos, están la renombrada fotógrafa mexicana Graciela Iturbide y su mentor Manuel Álvarez Bravo, grandes exponentes de esta disciplina en su país, al igual que Francisco Mata Rosas y Nacho López, predecesores de Tomás Castelazo, Bull Ortiz, Jordi Cueto-Felgueroso, Tomás Méndez y Valeria Martínez. Se incluye también fotos de los españoles Chema Artero y Tino Soriano, este último publicado por la National Geographic, al igual que en el caso de Linda Bott, de EE.UU. También estadounidense es la mirada en las fotografías de Tim Tadder, Chris Crismann, David Brommer, Chris Rubey y Spencer Tunick, quien homenajeó con el trabajo exhibido más adelante a las mujeres de Juárez, en San Miguel de Allende, Guanajuato.



Francisco Mata Rosas



Arriba: Bar y calavera; derecha: Procesión, por Graciela Iturbide

Copal, por Jordi Cueto-Felgueroso



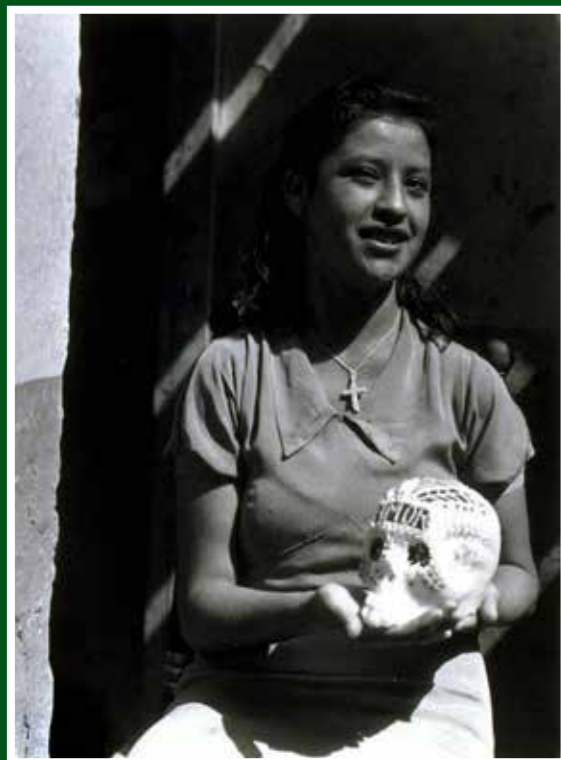
La universalidad que muestran ciertas creencias y costumbres permite suponer que el hombre, en los más diversos puntos del orbe, tiende a dar respuesta a sus grandes interrogantes a través de la observación y la razón, y que sus postulados se distancian recién en etapas posteriores, de mayor elaboración del conocimiento. Por ello no sorprende que las etnias de América coincidan en los aspectos medulares de su explicación de la vida y la muerte con aquella que se dieron pueblos primitivos en las antípodas. Así al menos se desprende de la reconstrucción de la vida en comunidad, antecesora de las civilizaciones griega y romana, que intenta Fustel de Coulanges en *La Ciudad Antigua*. Como si estuviera describiendo la visión que tenían de la muerte los pueblos mesoamericanos a la llegada de los españoles, señala: "Antes de creer en la metempsicosis, que supone una separación absoluta entre el alma y el cuerpo, creyeron en la existencia vaga e indecisa del ser humano invisible, pero no inmaterial, que reclamaba de los mortales alimentos y ofrendas". Y está refiriéndose a la prehistoria de la cultura occidental. Esta certeza está en la base de los rituales con los cuales quienes se quedan en la tierra cuidan a los que han dejado este plano, pero, de algún modo, siguen entre nosotros. A su vez, esto explica el tenor menos dramático

que atribuyen a la muerte, entendida no como una despedida definitiva, sino como otra forma de "estar" en este mundo. Y quienes "están" tienen necesidades y gustos. Hay, entonces, que agradecerlos, hacerlos sentir bien, recordados y festejados, pues, nuevamente citando a Coulanges: "el muerto cuyo culto se descuidaba se convertía en un ser maléfico, aquél a quien se honraba era un dios tutelar".

En México subsiste un conjunto de ritos prehispánicos con esta misma orientación. Registro de ellos hay entre las etnias mexica y nahua (aztecas), y maya, purépecha y totonaca. Eran presididos por la diosa Mictecacíhuatl, también llamada la Dama de la Muerte, esposa de Mictlantecuhtli, Señor de la Tierra de los Muertos, y después relacionada con la "Catrina", personaje muy arraigado en la cultura popular actual. Surgió de un grabado de José Guadalupe Posada, la Calavera Garbancera, acuñada luego por el pintor Diego Ribera, quien complementó su aspecto vistiéndola con accesorios propios de la aristocracia. Con ello, la Catrina es una forma de sátira, símbolo de que la muerte es algo que nadie puede esquivar, pues no importa si se es rico o pobre, ante ella todos somos iguales.



Las festividades del Día de los Muertos, por influencia del cristianismo, se reducen hoy a una celebración anual, a diferencia de las al menos cuatro antiguamente consagradas en el calendario azteca. Comienzan el 31 de octubre, se extienden hasta el 2 de noviembre y tienen por objeto celebrar la vida de quienes partieron, así como pedir su protección. Las tumbas o altares son adornados con cempasúchil, la flor de los muertos, pues se espera que éstos salgan al encuentro de sus deudos, por lo que estas flores, también conocidas como claveles chinos, se disponen en sendas que guían a las almas, gracias a las propiedades del sol atrapadas en sus corolas. Cirios y velas también orientan su camino de ida y regreso; se comparten meriendas junto a la tumba, las que siempre incluyen una masa a base de huevo llamada pan de muerto, además de una botella de su trago predilecto. Los niños disfrutaban particularmente con las calaveras de azúcar. Todo lo inunda el aroma del incienso de copal como ofrenda purificadora. Por doquier suena la música y se suceden los desfiles de coloridos y brillantes personajes: esqueletos y calaveras, Adelitas, Quetzalcóatl, Mojigangas y Cabezones, estos últimos, grandes máscaras desde las cuales cuelga la vestimenta que completa la figura representada. Manifestaciones locales son la Danza de los Viejitos, tradición del estado de Michoacán; el Festival de las Calaveras, en Aguas Calientes, en Zacatecas, Oaxaca, Chiapas, Tlaxcala o San Miguel de Allende, estado de Guanajuato. También en el DF celebran con gran alborozo, como hacen los inmigrantes en California y Arizona, Estados Unidos.



Arriba: Nacho López. Centro: Tomás Méndez, Calaveras de alfeñique  
Abajo izquierda: Manuel Álvarez Bravo, Niña con calavera de azúcar; abajo derecha: David George Brommer, Sugar skull girl



La Catrina, por Bull Ortiz. Michoacán



Bull Ortiz



Arriba izquierda, arriba derecha y abajo izquierda: Chema Artero  
Abajo derecha: Chris Crisman

Tras una propuesta presentada cinco años antes, la festividad mexicana del Día de los Muertos ha sido ingresada al Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco, en 2008.

Para el observador occidental no familiarizado con estas manifestaciones, resulta complejo entender la algarabía con que aún se las aborda, la misma que la Iglesia Católica local ha intentado orientar en base a reinterpretaciones de su doctrina. Sin embargo, su explicación radica precisamente en lo que separa a las creencias precristianas de los postulados de la Biblia. Para el hombre mesoamericano la vida no termina con la muerte; no existe un juicio final en el que dar cuenta de lo hecho en vida, por lo tanto, no hay nada que temer en ese tránsito. Ni infierno, ni paraíso.



Valeria Martínez

*La religión de los muertos parece haber sido la más antigua de la raza humana, porque antes de concebirse ni adorar a Indra o a Zeus, el hombre adoró a los muertos, tuvo miedo de ellos y les dirigió súplicas y oraciones.*

*Fustel de Coulanges.*



Arriba, centro y abajo izquierda: Tino Soriano  
Abajo centro: Chema Artero, abajo derecha: Tomás Castelazo





Arriba y derecha:  
Chris Rubey



Linda Bott



Tim Tadder



Spencer Tunick



Tim Tadder

## Foto fija: DEAD MAN

*Algunos nacen para el dulce deleite  
Algunos nacen para la noche eterna*

William Blake

Para este número hemos escogido la foto fija de la película de tinte surrealista **Dead Man**, de 1995, escrita y dirigida por Jim Jarmusch, ubicada en la categoría Indie Western Films, que ha sido captada por **Christine Parry**, fotógrafa independiente de origen británico. En su filmografía se cuentan filmes como *The Mistress of Spices*, *Bend it Like Beckham*, *Vigo - Passion for Life*, *The War Zone*, *Alive & Kicking*, *Shopping*, *Bhaji on the Beach*, *Night on Earth*, también dirigida por Jarmusch, *1871* y *Bearskin: An Urban Fairytale*.

De un solo cuadro de una película podemos imaginar muchas cosas. Christine Parry inmortaliza el momento exacto en que el protagonista, interpretado por Johnny Depp, pasa de ser un inocente contador con espejuelos al asesino más buscado del Oeste. En su huida se encuentra con un nativo americano llamado Nadie (Nobody), bajo la notable actuación del canadiense Gary Farmer, quien lo guía en su viaje tanto físico como espiritual.

El joven se llama William Blake. Nobody no puede creerlo, se espanta al oírlo... Cree estar ante el mismísimo poeta inglés. Y le grita: "Tú eres un hombre muerto".

Durante el largometraje existen varias referencias a poemas y obras de Blake que, en el fondo, son el hilo conductor de la trama. Todo al ritmo hipnótico de la partitura minimalista de Neil Young.

La filmación tiene lugar en Arizona, Nevada, sur de California, Oregón y en una reconstruida aldea *makah* ubicada bajo el paisaje del norte del estado de Washington, en EE.UU., casi en la frontera con Canadá.

La fotografía dirigida por Robert Müller es captada perfectamente en la foto fija de Parry. En ella se explota los juegos de luces y sombras y las potencialidades estéticas que sólo da el uso de película en blanco y negro.

*"Ha llegado la hora de volver al lugar de donde has venido (...). Al lugar de donde proceden los espíritus y a donde todos los espíritus retornan. Este mundo ya no te afecta para nada". Nobody*

Nobody: ¿Mataste al hombre blanco que te mató?

William Blake: Yo no estoy muerto. ¿Lo estoy?

*"Si se limpiaran las puertas de la percepción, todo aparecería ante el hombre como es: Infinito". William Blake*



Por Marcia Vega

## Cine de autor: Kim Ki-duk y la narrativa del silencio

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Pareciera que el gran problema de Kim Ki-duk radica en no ser profeta en su tierra ni en la ajena. Mientras en Corea está permanentemente sometido a la censura, en Occidente -y particularmente en el circuito cinematográfico europeo, donde para algunos llegó a ser un verdadero fetiche- continúa siendo un creador a ratos incomprendido. Allí, donde sí es posible exhibir la crudeza de algunos de sus filmes, pocos logran sacudirse los prejuicios que sesgan el acercamiento a su narrativa cargada de símbolos.

Desde la percepción del tiempo hasta las relaciones personales, muchos aspectos -cotidianos y esenciales- difieren entre un mundo y otro. Y no hay razón valedera para exigir a un autor, de la disciplina que sea, que no deslice en su creación ciertos rasgos diferenciadores de su cultura. Puesto en la disyuntiva, el director surcoreano ha tendido a mantenerse fiel a sus motivos y a hacer caso omiso de lo que la crítica pudiera esperar de él. Pero para ello primero debió ganarse un nombre que sirviera de aval a su "cine de autor".

Sin estudios formales en el área, Kim Ki-duk ha llegado a elaborar una particular narrativa de la imagen en la que el instinto y la observación han sido pivotes, ambos muy probablemente desarrollados en la amplia variedad de ambientes en que se movió durante su juventud. Nació en la localidad rural de Boghwa, Corea del Sur, en 1960, pero tempranamente emigró a Seúl con su familia. Abandonó su educación agrícola para incorporarse al trabajo en la industria; posteriormente hizo un paso por la infantería de marina y otro por un templo budista. A inicios de la década del 90 estudió Bellas Artes en París, ciudad en la que descubrió las enormes posibilidades del cine, por lo que, de regreso en su tierra, se aventuró a escribir guiones y fue rápidamente premiado por tres de ellos, aunque sin rodarlos. Esto le abrió algunas puertas y le valió un contrato para realizar su primer filme, *Cocodrilo* (*Ageo*, 1996), un oscuro retrato de la miseria suburbana que ya sienta las bases de su trabajo futuro: un tratamiento visual muy cuidado y los cuestionamientos éticos. Ki-duk indaga en la naturaleza humana, explora una y otra vez hasta dónde pueden ser transgredidos ciertos límites en situaciones extraordinarias -y no tan extraordinarias. Tomar la cartera de un suicida, defender



*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom  
(Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera), 2003*

a una desconocida de la agresión de su pareja y luego intentar violarla, ser impedido de ello por otro vagabundo a costa de un corte en la nariz, alimentar resentimiento por el castigo y planear venganza, son algunos ejemplos y apenas el comienzo de una cadena de sucesos que se presenta al espectador y van delineando los caracteres del filme. La reconstrucción de la marginalidad es uno de los aspectos mejor logrados en esta ópera prima. Con gracia se libra Ki-duk de la caricatura y el lugar común, para dar forma a una pieza realista sin mayores pretensiones que el retrato.

Le siguieron *Animales salvajes* (*Yasaeng dongmul bohogyueog*, 1996), una adaptación de su primer guión, y *La puerta azul* (*Paran daemun*, 1997); pero fue su cuarta realización la que llamó la atención de la crítica y permitió su internacionalización. Se trata de *La isla* (*Seom*, 1997). Si ya Ki-duk había dado muestras de su falta de afición por los diálogos, esta cinta acaba por consolidar un estilo que se hará frecuente en su obra posterior, uno de sus personajes, el protagonista en este caso, carece de todo parlamento. La voz de la joven que arrianda islotes de pesca en un lago -y también su propio cuerpo- sólo se oír en quejidos de dolor cuando, en una de las escenas que escandalizaron a la audiencia europea, se introduzca anzuelos en la vagina, como protesta por el abandono de que será objeto. Profusamente exhibida en festivales internacionales de cine, *La isla* es un claro ejemplo de

la imposibilidad de agradar a todo público que el surcoreano se echa a las espaldas y a la que hacíamos mención texto arriba. Fue resistida en Corea por mostrar disvalores tales como la prostitución y rechazada fuera de ella por la crudeza de algunas secuencias. Pero es Ki-duk en su máxima expresión: bellos parajes y una composición fotográfica que raya en lo sublime, haciendo contrapunto con el alma humana y sus muchos bemoles, sin escatimar una violencia que sabemos existe, pero sin privarnos del lirismo de sus símbolos, y, en especial, haciendo del silencio un lenguaje que trasmite más que mil palabras, recurso que contribuye, de paso, a dibujar la complejidad del alma femenina.

Las dos películas internacionalmente más aplaudidas, sean tal vez *Primavera, verano, otoño, invierno...* y otra vez *primavera (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003)* y *Hierro 3 (Bin-jip, 2004)*. La primera, que exalta el ciclo continuo de todo cuanto nos rodea, es indiscutiblemente un deleite a la vista, pero considerada por algunos críticos occidentales, como una narración lenta y hasta tediosa. Hay quienes han llegado a afirmar que bien prefieren pulsar el botón *forward* y acelerar el "desenlace". Son los que no se enteraron de que el autor planta precisamente el tiempo, la pausa y la serena observación como bases del aprendizaje. La segunda ha logrado mayor unanimidad, aunque los amigos del vaso medio vacío acusan a Ki-duk de intentar un producto conciliador, de fácil venta, y la han clasificado -incapaces de sacudirse el lastre del punto de vista- de "comedia romántica". En ella, la narrativa del silencio alcanza su mayor despliegue. Si el mismo relato hubiese sido expresado en diálogos, no habría logrado el efecto deseado y sería un filme más. No por falta de parlamentos algo quedó en el tintero. La joven pareja protagonista se conoce, se involucra cada cual en la intimidad del otro y se enamoran *en el silencio* y no *a pesar de él*. Se salvan.

*Samaria (2004)* es una película de factura bastante más universal, que utiliza recursos cinematográficos igualmente universales y, como ocurriera con *Hierro 3*, le significó a Ki-duk la simpatía de la audiencia y del circuito, al punto de granjearle el Oso de Plata al mejor director en Berlín. Es un filme "lindo". No obstante, muchos de los eventos que tienen lugar en la trama sólo resultan justificables en la tradición oriental; es su abordaje desde la amistad y el amor paterno, lo que hizo de ella un filme transversal y entrañable. Junto con *El arco (Hwal, 2005)* y *Tiempo (Shigan, 2006)*, son títulos que situaron a Kim Ki-duk en el podio; pero el realizador tenía aún mucho que decir.



En 2007 estrenó *Aliento (Soom)*, una creación que puso a muchos críticos a buscar fórmulas dignas para desdecirse de elogios previos. Efectivamente es una cinta menos propositiva -aunque no exenta de los preciosismos técnicos que ya fluyen de manera natural de la cámara de Ki-duk-, pero nos parece injustificado el mote de inverosímil que algunos emplearon para referirse a ella, muy probablemente por no leer entre líneas. Mención especial para la secuencia que enlaza dos escenas: un desenlace al interior de un penal y la canción de invierno que cierra tanto el ciclo estacional como el arco del personaje femenino y que rematan en un fundido a blanco en absoluto casual. Poesía audiovisual para concluir una historia de soledades, pasión y redención.

Cuando un año después filmaba *Sueño (Bimong)*, una de sus actrices sufrió un accidente que la tuvo al borde de la muerte y del que poco ha hablado Kim Ki-duk. El hecho gatilló el aislamiento del cineasta en una cabaña en el monte, donde profundizó su reflexión en torno al rol que estaba llamado a desempeñar. Con apenas las comodidades necesarias para subsistir y una exigua dieta a base de caqui y zapallo, permaneció desconectado del bullicio que le había sido frecuente durante lo que corría del siglo. Pero pronto resurgió la necesidad de filmar y se hizo de una cámara con la que documentó este proceso introspectivo. Y comenzó a hablarle. Del resultado, que dio forma al filme *Arirang*, el propio autor ha dicho: "*Muchos considerarán esta película como un documental, pero para mí es un drama*". Cómo no serlo si en ella Ki-duk saca a la luz sus fantasmas, cuestionamientos y temores con una honestidad que raya en la impudicia. *Arirang*, cuyo título proviene de una canción tradicional coreana que le conmueve hasta el llanto, acaba siendo un ejercicio de metacinematografía digno de ver y particularmente valioso para los conocedores de la filmografía kidukiana. Desde lo que mueve a actores y realizadores a representar la vida, pasando por los géneros audiovisuales, hasta realidades como la traición y la fama, por todo ello discurre el pensamiento de Ki-duk en un intento por desentrañar su pulsión creativa y sus motivos narrativos.

Kim Ki Duk, en una toma de *Arirang*, 2011.

Seom, 2000



Hierro 3, 2004



Time, 2006



Aliento, 2007



Arirang, 2011



Moebius, 2013



Aún no sabemos qué respuestas se haya dado; pero, a juzgar por el tono de las realizaciones que siguieron a este retiro, parece ser que el laureado cineasta optó por no evadir la realidad y retomar el retrato humano en su más amplio espectro, miserias incluidas.

En *Pietá (2012)* vuelve a poner el dedo en la llaga y temas tabú en el tapete; vuelve a reflejar la violencia, aunque -nobleza obliga- estéticamente sublimada. Pero en *Moebius (2013)*, muy particularmente, desafía los estómagos más duros con un relato molesto, bizarro, que arranca con la castración de una madre a su propio hijo, un ambiente más cercano a *Cocodrilo*, pero con elementos del lirismo desarrollado en una década de labor y en la que, una vez más, el silencio se convierte en su mejor parlamento.

Es un cine con leyes propias que no resiste reducciones ni lecturas planas. Porque no todo lo que muestra una pantalla o calla un personaje es mimesis de la realidad; en Ki-duk, casi siempre, son símbolos.

*"Todos tenemos deseos y esperanzas a los que no damos voz, porque no pueden expresarse en la época en que vivimos"*

# La muerte llama a Woody Allen

Por June Curiel (texto e ilustración)

NAT (mientras lo estudia con detenimiento):  
La verdad, no puedo creer que seas la Muerte.

LA MUERTE: ¿Por qué? ¿Qué te imaginabas? ¿Qué era parecido a Schwarzenegger?

NAT: No, no es eso...

LA MUERTE: Pues lo siento si te desilusioné.

NAT: No lo tomes así. No sé, siempre pensé que serías... no sé... más alto...

LA MUERTE: Mido 1,73. Es la altura promedio para mi peso.

NAT: Es que te pareces a mí.

LA MUERTE: ¿Y a quién me voy a parecer? Soy tu muerte.



Os lo digo de antemano para no tener que disimular el plumero: Woody Allen es uno de mis cineastas favoritos. Dejando de lado su vida personal (como la de Picasso o muchos otros artistas de dudosa moralidad), me parece un artista único que trata temas existenciales como la muerte o el sexo de manera desternillante, pero siempre inteligente: y eso es tremendamente liberador. Si de la muerte no podemos escapar ya por contrato... ¿por qué no reírnos un buen rato? Mr. Allen, fiel a sus neurosis, ha ido haciéndole cosquillas a la muerte durante toda su obra: películas, cuentos e incluso piezas teatrales. Mr. Allen y una servidora compartimos la ansiedad como compañera de viaje y la hipocondría como reloj despertador, así que entiendo perfectamente que cuando algo te persigue lo mejor es acabar jugando póker juntos, de otro modo se hace insostenible. La risa es el sistema de defensa más efectivo ante los grandes traumas de la humanidad, nos reímos para ocultar nuestro terror ante la mortalidad. Reírnos de la muerte nos ahorra sesiones con nuestro psicoterapeuta, al menos para empezar.

## CUENTOS SIN PLUMAS : "LA MUERTE LLAMA"

En mi primera habitación como ser adulto en este planeta lucía un enorme poster de la gloriosa *Manhattan* (1979). Fue entonces cuando descubrí *Cuentos sin plumas*. Desconocía por entonces la obra literaria de Woody Allen y que antes que cineasta había sido guionista, actor de *stand up comedy* y escritor de relatos y obras teatrales. En este único volumen se reúnen tres libros de cuentos: Cómo acabar de una vez por todas con la cultura, Sin plumas y Perfiles. Considerados como obra unitaria, estos escritos satíricos reflejan, con la habitual sabiduría de su inteligente humor, la esencia misma de las preocupaciones que acostumbran a obsesionarle: Dios, la muerte, el amor y el sexo. Cuatro elementos tan conectados como inseparables pues, por ejemplo, ¿no es acaso un orgasmo, *la petite morte*, una preparación para la muerte?

Con sus relatos sigue sorprendiendo la enorme capacidad de Woody Allen para reírse, y hacernos reír, de

nuestra propia torpeza en el momento de enfrentarnos precisamente con aquellos problemas que nos afectan de manera más profunda. Y comprobamos, una vez más, cuán gratificante es recobrar un poco, en este acelerado mundo nuestro, la serenidad que tan saludablemente nos insufla el infrecuente ejercicio del humor.

El libro incluye la breve pieza teatral *La Muerte Llama*. Aquí Woody Allen enfrenta a dos personajes: Nat Ackerman (un empresario de éxito) y La Muerte (Tánatos, de toda la vida). Las risas comienzan desde el momento en que La Muerte, tratando de hacer una entrada dramática en el hogar de Nat, casi se parte la nuca. A partir de este punto comienza un juego de réplicas entre los protagonistas e incluso una partida de gin, a diferencia de la clásica partida de ajedrez de *El Séptimo Sello* (Ingmar Bergman, 1957), a la cual parodia muy evidentemente. Woody Allen presenta una faceta absurda y vulgar a la clásica temática de ganarle tiempo a la muerte cuando no estás preparado para morir. Y es que nunca es el mejor momento para ello. Al no reconocer Ackerman (alter ego de Allen) el poder de la muerte, ésta no tiene ningún efecto sobre él. Del mismo modo, bromear con nuestro fallecimiento o con cualquiera de nuestras pérdidas, nos lo hace menos opresivo. A través del humor del realizador percibimos el absurdo de nuestra existencia, pues "este momento ya no es este momento". ¿Qué mejor vía para aceptar el sufrimiento que el humor? Woody Allen demuestra en todas sus obras la necesidad de vivir plenamente a pesar de nuestra derrota final, nos anima a no consumirnos por la aflicción, a que dejemos de buscar respuestas a las grandes preguntas de nuestra vida y empecemos a divertirnos.

## LA ÚLTIMA NOCHE DE BORIS GRUSHENKO

En inglés *Love and death* (1975), el filme narra la historia del hombre más cobarde de San Petersburgo. Una Rusia decimonónica amenazada por Napoleón es el escenario escogido para esta parodia sobre la cultura de esa nación, que echan mano de todos los referentes literarios y cinematográficos posibles, desde Tolstoi y Dovstoisvki

hasta el mismo Sergei Eisenstein, todo aderezado con la música de Prokofiev y con algunos toques importados de su bienamado Ingmar Bergman.

Como todos los personajes de sus comedias (y de muchos de sus dramas), que a fin de cuentas, salvo por leves variaciones, viene a ser él mismo, Boris es un hombrecillo cobarde, inseguro, libidinoso y colmado de minúsculos conflictos cotidianos y grandes conflictos existenciales. La única gran diferencia es que éste es católico y no judío. Tiene, por supuesto, un amor no correspondido, su prima Sonja, y la mala suerte de ser contemporáneo de Napoleón y sus deseos de conquistar Europa. De modo que tiene que ir a la guerra, lo cual es una tragedia, pues lo separa de su gran deseo, estar con Sonja, y lo pone de cara a su gran miedo, enfrentar la muerte. Esto es, amor y muerte, los dos absolutos de la existencia, como ya lo anuncia su título original.

Mientras Boris busca el amor y rehúye a la muerte, puede trenzarse en las más complejas discusiones filosóficas con su prima. El sentido de la vida, la naturaleza del ser o la existencia de dios, son debatidos en raudos e hilarantes diálogos entre *gag* y *gag*. Pero, ante todo, prevalece una reflexión de fondo sobre la muerte, ya sea la propia o la que se le causa a otros. "Nunca debes matar a nadie si eso



Escena de *La Última Noche* de Boris Grushenko

implica quitarle la vida", era la sabia filosofía de Boris. No importa si ese otro era el tirano Napoleón. No importa si en la guerra mató, accidentalmente, a cinco generales luego de esconderse en un cañón y terminar como bala humana. El caso es que resulta una película tan divertida e ingeniosa con el humor físico como con el verbal, lo cual es consecuente con esa transición que estaba a punto de hacer a partir de su siguiente filme.

En la última imagen nos enseña a vivir y enfrentarnos al final de la vida. Vemos al personaje principal, Boris, bailando al lado de la muerte. Es quizá en esta obra donde por primera vez las escenas cómicas no ahogan el relato. Allí hay esbozado un contenido filosófico, hay una intención de hablar del amor y de la muerte en clave cómica, aunque no lo consigue del todo. Es él el primero en reconocerlo: "Lo verdaderamente importante para mí era que el público se riera. Y luego, si mi estrategia daba frutos (y creo que no fue así), que toda esa reflexión resonara tenue y vagamente en su cerebro. Y me refiero a que resonara después, esa misma noche al llegar a casa o durante el sueño en medio de la noche, y que los espectadores se despertaran riéndose del chiste. Para que después, pasada la fase de la hilaridad, se tomaran unos minutos y pensarán: Dios, me pregunto cómo me sentiría frente al pelotón de fusilamiento y sabiendo que voy a morir acibillado por las balas al cabo de escasos minutos".

Es claro: aún no había conseguido el difícil equilibrio entre la reflexión y el humor.

Lo que convierte a Allen en un Kierkegaard humorístico es el personaje que ha creado a su alrededor. Un intelectual judío tan enclenque, torpe, neurótico e hipocondríaco que resulta una presa fácil en cuanto estalla el más mínimo conflicto, ya sea sentimental, sexual, psicológico o metafísico. "El germen de la destrucción reside en uno mismo", dijo sobre su personaje tipo en *Conversaciones con Woody Allen*.

## "NO ES QUE TENGA MIEDO DE MORIR. LO QUE NO QUIERO ES ESTAR ALLÍ CUANDO OCURRA"

"Las religiones, los filósofos, los artistas, todos tratan de venderles humo. Y no sirve para nada. No importa cuán intelectuales sean tus conversaciones. La vida va a los pisotones justo encima tuyo. Al final, aunque hayas invertido en Platón –su nasal acento neoyorquino convierte el nombre del filósofo en "Play-Doh"–, Nietzsche, o Wittgenstein, vas a morir". La risa crece. "Sabes, el poeta Auden llamó a la muerte (no recuerdo la frase exacta, pero estoy cerca) 'el lejano sonido del trueno durante un picnic'. Bueno, yo escucho ese trueno casi todo el tiempo desde que tengo 5 años. Arruinó mi vida por completo". Es difícil pensar en otro director de cine que haya usado el clamor de la muerte de manera tan astuta y disparatada en contra de sí misma –como un luchador de *ju-jitsu* enano, volteando a un oponente gigantesco, tomándolo de un pie casualmente extendido-. Para Allen, la muerte es la gran cáscara de banana, el báculo del pastor que viene del costado del escenario y se enrosca en tu cuello. Es mortificante en todo sentido, y la pura humillación de estirar la pata ha sido un tema importante en su obra desde los tempranos días en el circuito neoyorquino del *stand-up*.

Woody Allen, a pesar de ser judío, es un ateo estricto y no cree "en esas cosas del más allá". Más bien tiene una visión freudiana del mundo. Una vez coincidió en televisión con Billy Graham, el gran evangelista, y estuvieron discutiendo acaloradamente. Graham le comentó: "Cuando yo muera, aunque Dios no exista, habré vivido una vida mejor que la suya". Al respecto, reflexiona: "Y eso es lo triste, que tiene razón. Yo he llevado una vida muy triste, sin esperanza, aterrorizado, una vida sin significado. Sin posibilidades de que haya un Dios o una vida después de la muerte. Dentro de no mucho tiempo el Sol se consumirá y el Universo entero se esfumará. Nada sobrevive. Es como una colonoscopia. Te desmayas en un instante y no tienes ni idea de lo que pasa después. Habrá un momento en el que no haya obras de Shakespeare o películas de Marilyn Monroe... ¡porque no habrá planeta Tierra ni habrá gente!"

En *Woody Allen: A documentary* (2012), él aseguraba que vivió una infancia feliz hasta que cumplió seis años. Entonces sufrió su primer brote de angustia metafísica al hacerse consciente de la mortalidad humana. ¿Quién puede jugar tranquilo sabiendo que tiene los días contados?, se preguntaba. "Si lo piensan, es terrible". De hecho, desde entonces, Allen no ha levantado cabeza. Eso sí, cuanto más angustiado parece, más hilaridad provoca en el espectador. Una tragicomedia en toda regla, Mr. Allen. Una comedia de la vida y la muerte que el director neoyorquino resumió una vez así: "Mi relación con la muerte no cambió durante los años, es la misma de siempre, estoy totalmente en contra de ella". Genio y figura hasta la... Eso.

## La muerte y el más allá

*Un tema complejo y del que poco se habla. Aguatinta explora los ritos y filosofías en torno a un hecho inminente para los seres humanos: la muerte. Compartimos con ustedes parte del trabajo "La muerte y las religiones", de Ralph Stehly<sup>(1)</sup>, así como una reseña de las principales creencias surgidas en Oriente, a fin de desentrañar el misterioso tabú que alimenta el fin de la vida.*

Por Patricia Parga-Vega

La muerte es coextensiva a la vida y la vida coextensiva a la muerte, afirma Stehly, vida y muerte son hermanas, las dos son cara de una realidad. Es lo que muestra la mitología de la humanidad: la diosa de la vida es la hermana de la reina de los infiernos en la mitología de Babilonia, y una no puede suplantar a la otra, como lo recuerda el mito de Tammouz<sup>(2)</sup>.

En las civilizaciones arcaicas y tradicionales hay una presencia y una familiaridad con la muerte que nos cuesta imaginar. Nos preparamos para hacerle frente a través de una serie de ritos.

En el Islam<sup>(3)</sup>, el peregrinaje<sup>(4)</sup> es una anticipación a la aventura de la muerte: nos alejamos de nuestros amigos y familiares, como lo hace un agonizante sobre su lecho.

### La preparación para la muerte por el rito

Lo que hay de terrible en la muerte, no es la muerte en sí, sino el nunca haberla experimentado. Hay, por tanto, en las religiones una serie de ritos destinados a familiarizarse con ella. Así, en las civilizaciones antiguas, es la iniciación a la muerte, como también al sufrimiento, el que marca el paso del estado de niño al de adulto. No somos adultos si no la hemos experimentado de manera prefigurativa. En el curso de la iniciación, el adolescente vive simbólicamente su futura muerte.

En el Congo, los niños de entre diez y doce años ingieren una bebida que los hace perder el conocimiento. Entonces, son llevados a la jungla para ser circuncidados y encerrados en la "Casa de

los fetiches", claustro equivalente a la inhumación. Durante su detención en la jungla, los infantes son pintados de blanco, como los muertos.

En la antigüedad, los cultos al misterio contenían todos una iniciación ritual, al cabo de la cual el iniciado era puesto frente al destino que el dios le acordaría después de la muerte. "Pisaba el umbral de Proserpine", según la expresión de Apulée en el *Asno de Oro* (Libro X).

En el cristianismo, cada celebración eucarística se conmemora la muerte y la resurrección de Cristo, y pone la fidelidad frente a su propia muerte en la promesa de "su" resurrección en Cristo.

Otro ejemplo de preparación a la muerte: el ritual de renunciación, *samnyâsa*,<sup>(5)</sup> en el hinduismo. El renunciando hace al mismo tiempo votos de silencio y queda sin fuego ni hogar. Mendigará su comida, pero pasivamente, sin solicitar nada a nadie: "come de la comida otorgada sin haberla pedido, sin determinar de antemano lo que va a comer y lo que obtiene por casualidad". Espaciará progresivamente sus ingestas: tomará sólo una comida en reemplazo de cuatro, luego una de seis, luego una de ocho...

Según las *Leyes de Manu* 6.31<sup>(6)</sup>, esta preparación para la muerte puede llegar hasta la muerte voluntaria por inanición, que también se practica en el jainismo<sup>(7)</sup>. Es en realidad un ayuno a muerte, en el que "va plenamente determinado y derecho ante él, en dirección del noreste (Nb: allí donde los hombres y dioses se encuentran), subsistiendo solamente de agua y aire, hasta que su cuerpo se reabsorba en el descanso final". Es el *mahâprasthâna* "la Gran salida". Todo ello, es acompañado por una meditación sobre

la condición humana que casi podría ser búdica.

### Leyes de Manu 6.61-67:

*"El renunciando meditará sobre la transmigración de los seres humanos (...), sobre la separación de sus seres queridos, sobre su unión con aquéllos que detesta, sobre el estar sumergido en la vejez y ser torturado por las enfermedades, sobre la separación del alma individual del cuerpo y su renacimiento en una nueva matriz, y sus peregrinaciones sobre decenas de millones de existencias (...). Que reconozca por una meditación profunda la naturaleza sutil del átman supremo (del brahman) y su presencia en todos los organismos vivos, inferiores o superiores".*



Peregrinaje a la gran Mezquita de la Mecca. Foto: Alamy

objeto separar de manera más rápida el alma del cuerpo. El último rito de la cremación hindú consiste en romper el cráneo calcinado para hacer salir el alma.

### La muerte, otro estado del ser

El hombre moderno oculta la muerte; no sabe morir. Para él la muerte es una catástrofe, mientras que para el hombre de las civilizaciones arcaicas, la vida y la muerte son dos estados del ser, y no el ser y la nada. La vida es un movimiento circular, un ciclo que la muerte no detiene, si se realizan correctamente los ritos. El difunto sigue viviendo, con tal de que los ritos garanticen la continuidad de su existencia.

La muerte abre -en efecto- un estado de crisis que solamente su realización le permite superar. En todas partes se concibe al difunto como un personaje temible. ¿Qué se teme de él? Esencialmente que vuelva entre los vivos y perturbe sus vidas. De ahí, toda una serie de ritos destinados a impedir que regrese.

El más universal de los ritos, es el vestir luto. Nos vestimos de manera diferente a la cotidiana, de modo que el difunto no nos reconozca. Otro es la procesión funeraria, que regresa por un camino diferente al de ida. También se saca el cuerpo por una puerta trasera o lateral y no por la puerta de entrada, para que la muerte no pueda volver a entrar a la casa. La cremación tiene por

### La comunidad de los vivos debe seguir viviendo

La comunidad de los vivos fue debilitada por la muerte de uno de sus miembros. Ante eso es necesario reiniciar, cuanto antes, la vida. Esto explicaría que las comidas fúnebres se conviertan -a menudo- en orgías gastronómicas, según podemos constatar en las comunidades campesinas, donde los entierros son la ocasión de alegres festines en los que las bromas obscenas no faltan.

Es necesario también mantener esa forma de estar de los muertos, de ahí la universalidad de rendirles culto. Se les proporciona comida, bebidas, flores. En su expresión más espiritual, el culto a los muertos se limita a la oración por sus almas, que expresa la idea de una comunidad aumentada que une a vivos y muertos. Los primeros pueden interceder por los segundos y estos últimos, a su vez, pueden influir sobre el curso de las cosas en la tierra, sobre todo si durante sus vidas, gozaron de una posición de poder. Véase el credo cristiano: "Creo en el Santo-Espíritu, la santa Iglesia universal, la comunión de los santos, el perdón de los pecados, la resurrección de la carne y la vida eterna".

(1) Profesor de Historia de las Religiones, Universidad Marc Bloch, Estrasburgo y Presidente de la Asociación por la Creación de la Facultad de Teología Musulmana de Estrasburgo (ACFTMS) <http://www.persocite.com/orient/mort.htm>

(2) En el Mediterráneo-mesopotámico nació la creencia de que los principios del sufrimiento humano están en relación con los de un dios, para darles un arquetipo y acercarlos a la normalidad. El más famoso mito de esta categoría es el de la pasión, muerte y resurrección de Tamuz. Ishtar, diosa del amor y la guerra, quien rige la vida y la muerte, se casa con Tamuz, el pastor, que de este modo se convirtió en el gobernante de la ciudad. Un día Ishtar decidió descender al inframundo para suplantar a su hermana mayor, es decir, para abolir la muerte. Se las arregló para entrar en el palacio de su hermana, pero debiendo despojarse de toda su ropa, símbolo de renuncia a todo su poder. Su hermana fija en él la mirada de la muerte y su cuerpo se vuelve inerte. Mensajeros del mundo de arriba logran llegar hasta ella, pero los siete jueces del infierno la retienen diciendo: "Quien desciende a los infiernos, nunca sale indemne. Si Ishtar quiere salir del infierno, que deje un reemplazante". El reemplazante será su marido Tamuz. Ante las lamentaciones de éste, la soberana del mundo subterráneo decide que se quedará sólo la mitad del año en el mundo de los muertos y que su hermana lo reemplazará la otra mitad.

(3) El islam es una religión monoteísta basada en el *Corán*. Sus fieles creen en Alá y en el mensaje de su profeta Mahoma. El *Corán*, de hecho, fue dictado por Alá a Mahoma a través de Yibril (el arcángel Gabriel), según afirma la tradición islámica. Los fieles del islam son los musulmanes, un término que proviene del árabe *muslim*. Para los musulmanes, Jesucristo no es el hijo de Dios, sino que se trata de un profeta como Abraham, Moisés y Noé, entre muchos otros.

Existen entre 1.000 y 1.800 millones de musulmanes en todo el mundo, que adoran exclusivamente a Alá. Los cinco pilares de su fe son la aceptación del principio básico de que existe un solo dios, la oración, el azaque (la ayuda a los necesitados), el ayuno en el mes del

ramadán y la peregrinación al menos una vez en la vida, de quienes puedan hacerlo, a La Meca (ciudad de nacimiento de Mahoma, un lugar sagrado para el islam).

(4) Una peregrinación o peregrinaje es el viaje a un lugar sagrado. Es, también, un viaje efectuado por un creyente (o grupo de ellos) hacia un lugar de devoción o considerado como sagrado según la religión respectiva. El término peregrinación proviene del latín *peregrinatio*, significa viaje al extranjero o estancia en el extranjero. Según sus orígenes etimológicos, el peregrino es el expatriado o exiliado. Como fuere, es un desconocido en el país y está privado de la asistencia de su colectividad. El desplazamiento, generalmente a pie, de personas hacia los lugares en los que entran en contacto con lo sagrado es una práctica común en diversas religiones y culturas. Se trata de un fenómeno casi universal de la antropología religiosa. El peregrino encuentra lo sobrenatural en un lugar preciso, en el que se participa de una realidad diferente a la profana.

(5) De acuerdo a *Baudhāyanadharmasūtra* 2.10.17, el futuro renunciando oferta la última oblación, *ishti* (de mantequilla o frutas), a Agni, luego lanza los recipientes sacrificatorios al fuego *Āhavanīya*, seguidos de *Gārhapatya*, las dos varas que sirven para encender el fuego por fricción. Luego inhala los tres fuegos en él, significando con ello que en adelante el sacrificio se realizará en sí mismo. Luego repite tres veces en voz baja y tres en voz alta: "OMM, *bhūr* (tierra) *bhuvah* (espacio intermedio), *svah* (cielo). Yo entro en el *samnyâsa*".

(6) Según el texto, esas doctrinas fueron dictadas por el sabio Manu, antepasado común de toda la humanidad, a los *rishis* que le habían pedido que los iluminara. Carece de datación, pero se infiere del sánscrito clásico que utiliza, que es posterior en varios siglos al sánscrito védico (utilizado en el norte de la India hasta el siglo VII a. C. aproximadamente).

(7) El jainismo es una religión de la India, que surge en el siglo VI a. C. por Majavira. Pregona una vía salvadora filosófica no centrada en el culto a un dios. Su práctica es la de realizar esfuerzos para encaminar al alma-conciencia hacia un estado divino y de liberación (*moksa*).

## ¿Qué ocurre con los muertos después de la muerte?

Sobreviven de una manera o de otra (excepto en las religiones semíticas: judaísmo, cristianismo e islam). Pero muy a menudo en las religiones arcaicas, se considera que la calidad de su supervivencia depende del poder que el difunto tenía en la tierra. Así pues, los combatientes, el rey y la mujer muerta son mejor enterrados que el común de los mortales.

O también se considera que la vida póstuma se regula sobre la buena o mala conducta que el difunto tenía en vida. En las fases más primitivas, no había en ello ninguna intención moral: la idea es simplemente que el pecado reduce el poder del difunto; la integridad lo refuerza. En correlación con esta concepción, la idea de que hay dos estancias para la muerte -los infiernos, lugar de tortura, y el paraíso, lugar de delicias- es una concepción que viene de Irán y que pasará de allí al judaísmo, al cristianismo y al islam.

### La muerte en India: la separación del alma y el cuerpo

Esta idea se ha desarrollado bajo una forma particular en el mundo indoeuropeo: el viaje del alma. Aún hoy, en las comunidades campesinas, cuando una muerte se produce, se abre una ventana. El sentido de este hábito se perdió, pero para un historiador de las religiones, es claro: se trata de dejar ir el alma al cielo. Esta creencia no tiene, obviamente, nada de cristiano, puesto que el cristianismo oficial es muy poco locuaz sobre la suerte de los difuntos y profesa la espera de la persona entera para la resurrección, no sólo del alma. Es una vieja creencia indoeuropea que se ha mantenido en Europa. He aquí la versión india, luego iraní.

Para los Indios, las almas se incorporan a la luna por el camino de los *mânes*<sup>(9)</sup>, donde descansan a la espera de una nueva encarnación; la de los iniciados toma la ruta del sol, es decir, el camino de dioses. Los iniciados son los que se liberaron de las ilusiones y de la ignorancia y que conocen la "contraseña", esto según los libros *Kaushitaki - upanishad*, *Bṛhadâraṇyaka - upanishad* 6.2.16<sup>(10)</sup> y *Chandogya*



Renunciamento hindú. Foto: redes sociales



Profesor Ralph Stehly

- *upanishad* 5.10.1.

En la tradición iraní, las almas de los muertos, después de haber cruzado el puente Cinvat (el puente Sirât en el islam), se dirigen hacia las estrellas, y, si eran virtuosas, prosiguen su camino hasta la luna, luego al sol. Las más virtuosas de entre ellas penetraban en el *garodmân*, la luz infinita de Ahura Mazda.

El tema esencial del cristianismo (como del judaísmo y del islam) no es la inmortalidad del alma, sino la resurrección, concebida como una nueva creación de la persona. La vida eterna es un don de Dios. En adelante, al menos para occidente, la reflexión sobre la suerte de los difuntos se separará en dos carreteras divergentes: la inmortalidad del alma de los filósofos y esoteristas,

y la resurrección de la carne, pura gracia de Dios, del pensamiento semítico en general.

La resurrección es una antigua concepción iraní que penetró en el judaísmo, luego en el cristianismo y el islam.

En cuanto a la idea de la reencarnación, se extiende por todas partes en el mundo, sobre todo en las religiones de la India: hinduismo, budismo y jainismo. En el budismo tibetano, el *Bardo Thödol* (libro de los muertos tibetanos) describe con todo detalle las etapas entre la muerte y la reencarnación. Existen otros libros de los muertos, en particular, el *Libro de los muertos* egipcio y el *Ars moriendi* (Arte de morir) de la Edad Media europea. En el cristianismo, sólo algunos raros padres de la Iglesia, en particular, *Orígenes*<sup>(11)</sup>, la defendieron.

### La muerte en el islam

Los islámicos acogen la muerte con alegría, pues "descarga al hombre de los agobios de la vida mundana, que es una mazmorra turbulenta, sofocante y estrecha de espacio y gradualmente se hace diez veces más dura por la vejez y las aflicciones, y lo admite en el círculo infinitamente ancho de la misericordia del Eterno y Amado, en donde puede disfrutar la compañía de sus seres queridos y el consuelo de una vida feliz y eterna". El islam es la única religión que explica los pasos a seguir antes, durante y después de la muerte de un familiar, pautas señaladas en el *Corán*. Desde antes de la llegada de la muerte hasta el entierro, se conforma toda una ceremonia del adiós para esta importante etapa de la vida. Sin duda, lo que más llama la atención son las tiendas multicolores (llamadas



Funeral del rey Abdallah de Arabia Saudita. 23 de enero de 2015. Foto: Agencias

*shader* o en plural *shawader*) que se montan en la calle, a las puertas del hogar del fallecido. Dentro de ellas se lleva a cabo una oración por el difunto en la que, generalmente, sólo los hombres pueden participar, puesto que en estas oportunidades las mujeres suelen quedarse dentro de la casa. El rezo, llamado *salat-l-janazah*, es dirigido por un *imam*. Tras el *salat*, sólo los hombres acuden al cementerio en un cortejo fúnebre para proceder al entierro (nunca hay cremación). La palabra *makabra*, de donde deriva el adjetivo español 'macabro', significa 'cementerio', en árabe.

La costumbre de visitar las tumbas de fallecidos no es muy difundida. En el *Corán* se lee que el profeta Mohamed no estaba de acuerdo con que las tumbas fueran visitadas, para evitar que la finalidad fuera suplicar ayuda al muerto o cualquier invocación que pudiera enfadar a Allah.

### La muerte en África

En Oriente, se tiene una visión positiva de la muerte debido a su creencia en la reencarnación. En muchas de las culturas, extinguidas y existentes, esa misma creencia ayuda a aceptar la partida de un ser querido, por ello la muerte no es vista como un espectro, sino como el comienzo de un nuevo y venturoso estado.

A lo largo y ancho de África hay cientos de tribus que creen en la reencarnación de una forma u otra. De entre los clanes, los zulúes poseían uno de los credos más avanzados. Para ellos, dentro del cuerpo habita un alma, y dentro de ésta, una chispa del espíritu universal divino, el *Tongo*.

La forma religiosa africana más arcaica es el totemismo, que prevalece, de forma pura o mistificada, en todos los pueblos de África. El totemismo ha sido el que ha generado la adoración de los antepasados y a ésta se encuentra vinculada, desde tiempos inmemoriales la veneración de los muertos o *manismo*. Los difuntos continúan viviendo en la mente de todos los pueblos africanos, tanto como ánimas o espíritus capaces de trasladarse incorpóreamente, o como seres sobrenaturales que conservan externamente su apariencia terrenal o asumen por un tiempo el aspecto de animales. De esta forma, los muertos continúan siendo miembros del clan,

(9) Las almas o espíritus de los antepasados muertos, concebidos como deidades o los sujetos de la reverencia.

(10) Las *Upanishads* son textos de muy diversa longitud y forma (en prosa, verso o mixtos) concebidos en un tiempo de transición, de gran fermento espiritual, cuando la religión védica, de los que habían sido pastores seminómadas, se revelaba cada vez más anacrónica ante la creciente sedentarización y el surgimiento de los primeros estados en el valle del Ganges y centro de la India. Los títulos de las *Upanishads* son en su mayoría intraducibles pues en algunos casos son simplemente la primera palabra del texto (Kena, Isa) y en otros el nombre de la escuela

védica que los patrocinó o del sabio que los enseñó: Chandogya la del "Cantor del Sama Veda".

(11) *Orígenes Adamantius*: en algunos textos antiguos, también *Horigenes* o bien *Origines*; Alejandría, 185 - Tiro o Cesárea Marítima, 254) es considerado un Padre de la iglesia oriental, destacado por su erudición y, junto con San Agustín y Santo Tomás, uno de los tres pilares de la teología cristiana.

no abandonan la comunidad: necesitan sacrificios para prolongar su existencia en el otro mundo y renacer en sus descendientes, pues de lo contrario deben dejar de ser. Los vivos, por su parte, necesitan de la ayuda de sus ancestros, quienes gozan de poderes sobrenaturales.

Para el creyente, la adoración de los antepasados significa mantener los nexos entre estos dos grupos del clan: los vivos y los muertos; romper estos lazos es amenazar con la destrucción a los vivos y a la comunidad en general. Los africanos, a diferencia de los hindúes y budistas, consideran la vida como algo feliz, y la reencarnación como un buen destino. Asimismo, en las vastas extensiones de Oceanía (las islas del Pacífico, Indonesia, Micronesia, Melanesia), la creencia en la trasmigración de las almas humanas hacia el mundo animal se halla tan extendida y es tan variada como lo son sus pueblos y su geografía. Los habitantes de cada una de las tribus de los clanes septentrionales de Australia central, creen que todas las personas vivas, son reencarnaciones de los antepasados muertos, por esto el fallecimiento de un ser querido no representa un drama.

La importancia de los rituales funerarios en el África subsahariana ha sorprendido a los observadores, quienes, independientemente de la diversidad de los rituales, los han relacionado con el dominio del grupo sobre el individuo y con el proceso del perpetuo retorno de los muertos entre los vivos. La evolución interna de las religiones africanas tradicionales ha hecho surgir formas culturales más elaboradas, pero no ha modificado totalmente los rituales mortuorios ni ha eclipsado por completo la creencia en los antepasados y en la reencarnación. Lo que transforma los rituales funerarios y la idea de la muerte son los fenómenos vinculados con la modernidad, en particular el éxodo rural y la emigración a lugares lejanos.

## La muerte en Japón

El funeral japonés, llamado *Sogi* o *sōshiki*, incluye un velatorio, la cremación de los difuntos, un entierro en familia y un servicio conmemorativo periódico. El noventa por ciento de los funerales japoneses son budistas y su organización generalmente es responsabilidad del hijo mayor.

Antes del velatorio el cuerpo se lava y los labios del extinto se humedecen con agua, en una ceremonia llamada *Matsugo-no-mizu* (el agua del último momento). Lo regular es amortajar los cuerpos con un traje o kimono para los hombres y un kimono para las mujeres y frecuentemente sus rostros son maquillados.

El cuerpo colocado con la cabeza

hacia el Norte o, como segunda opción, hacia el Oeste (budismo), se pone en hielo seco dentro de un ataúd junto a un objeto personal que se pueda quemar, sandalias, y seis monedas para el cruce del río imaginario que el difunto deberá atravesar. Antiguamente los invitados al funeral usaban ropas blancas, hoy en día todos visten de negro.

A modo de condolencia, los asistentes llevan dinero en un sobre especial decorado en negro y plata que dejan en la entrada del recinto. La suma que aporten depende de su relación con el fallecido y pueden ser entre 3.000 y 30.000 yenes. En la sala fúnebre se sientan detrás de los familiares cercanos. El sacerdote budista canta un *sutra*<sup>(12)</sup> y los familiares ofrecen cada uno incienso tres veces en la urna delante de la persona fallecida. Simultáneamente, los invitados llevan a cabo el mismo ritual en otro sitio, tras los asientos en que se ubica la familia.

Al final de la ceremonia fúnebre, los invitados y deudos pueden depositar flores en el ataúd alrededor de la cabeza y hombros del difunto antes de que el féretro se cierre y sea transportado al crematorio. Una vez allí los testigos de la familia asisten a la introducción del féretro en la cámara de cremación, la familia regresa a una hora programada, cuando la cremación se ha completado. Los familiares escogen los huesos de las cenizas y se los van pasando entre sí hasta la urna con unos grandes palillos. Esta es la única vez que es apropiado para dos personas pasarse el mismo artículo con palillos; hacerlo en la comida se considera una grave infracción de etiqueta. Los huesos de los pies se recogen en primer lugar, y por último los huesos de la cabeza. Esto es para asegurar que el fallecido no entre al revés en la urna. En algunos casos, las cenizas se pueden dividir entre más de una urna, por ejemplo, una parte de las cenizas va a una tumba familiar

*Escena de amortajamiento en el filme japonés Okuribito (Despedidas), dirigido por Yojiro Takita, 2008*



(12) Los *sūtras* o *suttas* son mayoritariamente discursos dados por Buda o alguno de sus discípulos más próximos. Si bien se asocian principalmente al budismo, pueden ser utilizados para designar escritos de otras tradiciones orientales, como el hinduismo.

y otra parte al templo.

La cremación se hizo más común tras la Segunda Guerra Mundial debido a su eficiencia y limpieza. Hoy, el 99% de los japoneses que muere es incinerado.

Una tumba japonesa típica (*haka*) consiste en un monumento de piedra, con un lugar para las flores, incienso y agua al frente del monumento y una cámara o cripta debajo de las cenizas. El nombre suele estar grabado en el frontis del monumento y la fecha en un lateral. Cuando una persona casada muere antes que su cónyuge, el nombre de éste también puede ser grabado en la piedra, con letras rojas. Después del entierro de este último la tinta roja se quita de la piedra. Esto se hace o bien por razones económicas, ya que es más barato grabar dos nombres al mismo tiempo, o puede ser visto como una señal de que se está a la espera de seguir a su cónyuge en la tumba. Sin embargo, esta práctica es menos frecuente en nuestros días.

Una imagen del fallecido se coloca cerca del altar de la familia en el hogar. Algunos hogares cuentan con un *Butsudan* (casa de buda), un armario de madera, a modo de santuario, que encierra y protege a un ícono religioso y cuyas puertas se abren para exhibirlo durante las prácticas religiosas. Contiene candelabros, quemaincensos, campanas y plataformas para depositar ofrendas. En la actualidad son más escasos debido a la falta de espacio de las moradas modernas. Otros hogares disponen de un santuario sintoísta, llamado *Kami-dana*. Después de la muerte, permanece cerrado y cubierto con un papel blanco, para mantener a los espíritus impuros de los muertos. Una pequeña mesa decorada con flores, incienso y una vela se coloca al lado de la foto del difunto.

## La muerte en China

Desde la antigüedad, la sociedad tradicional china ha estado marcada por los ritos relacionados con la muerte y los espíritus. Debido a ello, nos encontramos con multitud de prácticas que se llevaban a cabo antes, durante y después de la muerte física de una persona.

Cuando un anciano o enfermo estaba en la fase final de su vida, agonizando y esperando el tránsito a la muerte, una costumbre bastante habitual en China era transportar al moribundo fuera de la casa en una cama distinta al lecho familiar, por el temor de que éste fuera acosado por los malos espíritus y no pudiera expirar en paz. Se pensaba que si moría en el lecho familiar dentro de la casa, su alma estaría condenada a cargar en la eternidad con ladrillos de tierra seca. En los últimos momentos, también se procedía a retirarle la almohada sobre la que reposaba su cabeza para que el cuerpo quedara completamente en posición horizontal, que era la postura que se consideraba correcta para morir en paz. Esta posición resultaba bastante incómoda para el moribundo, ya que le impedía respirar con facilidad y le asfixiaba, pero se creía que, si en el momento de la muerte el agonizante se veía sus propios pies, caerían grandes desgracias sobre sus hijos y descendientes.

Desde el momento en que el peligro de la muerte se acercaba, la familia preparaba también las ropas que el difunto debía llevar a la tumba, asegurándose de que

las llevara puestas antes de exhalar el último respiro. Finalmente, la almohada sobre la que ha reposado la cabeza del difunto no podía volver a utilizarse, ya que ejercía una influencia nefasta. Lo correcto era lanzarla al tejado de la casa para que se pudriera y cayera poco a poco destrozada en pedazos por el paso del tiempo.

Producida la muerte física, se cuelga unas banderolas de papel en la puerta de la casa del difunto para hacer saber a los pasantes que alguien de la familia ha fallecido. Asimismo, se coloca sobre los muros unas hojas de papel *tche-ma*, superstición relacionada con las circunstancias de presentación del alma del fallecido al dios de los infiernos, así como lingotes o billetes de banco que le serán útiles en la otra vida.

Existe una costumbre curiosa relacionada con la muerte de las mujeres jóvenes. En este caso preciso, se considera que debido a una muerte tan temprana, estas difuntas poseen muy poca vitalidad. Por ello, se les coloca en el ataúd un pez vivo, que les prestará la suya y les permitirá llegar al reino de los muertos.

Un geomántico es el encargado de escoger el emplazamiento de la tumba, pues de su localización y orientación dependerán la fortuna, la felicidad y la prosperidad de la familia. Provisto de una brújula especial, calcula las vetas de la felicidad, el antro del dragón y los obstáculos que hay que evitar. Alrededor de la tumba se suele plantar árboles, que son presagio de prosperidad. Un rol similar cumplen estatuas y animales de piedra, sobre todo cabras, caballos y tortugas, reputados como ricos y poderosos en la otra vida, símbolos de felicidad y de longevidad.

Al tercer día, el alma regresa para visitar su antigua morada. Es la razón por la que se procura dejar todo tal como estaba el día en que el alma se separó del cuerpo. En China, al igual que en otros países, existe una tradición relacionada con los *zombies* o muertos vivientes. Son los temidos *koei*, que dejan su entierro por las noches y atacan a los vivos para quitarles su fuerza y llevársela a la tumba.

A principios del siglo XX, aún sobrevivían muchas prácticas ancestrales, en las que el rol de los descendientes varones era fundamental como conductores de los rituales fúnebres. Era un forma de evitar que sus antepasados difuntos quedaran abandonados y se convirtieran en las temidas almas errantes que volvían de la tumba para vengar deudas del pasado y aterrorizar a los vivos.

### FUENTES:

- Barou, Jacques. *La idea de la muerte y los ritos funerarios en el África subsahariana. Permanencia y transformaciones*, en Trace N°58, 125-133. París, 2010.
- Eliade, Mircea. *Historia de las ideas y creencias religiosas*. Editions Payot, París, 1976.
- Heiler, Friedrich. *Ercheinungsformen und Wesen der Religion*. Kohlhammer, Stuttgart, 1979.
- Mauss, M. *Ritos funerarios en China*, en Año Sociológico N°2, 221-226. París, 1926.
- Van der Leeuw, G. *La religión en su esencia y su manifestación, Fenomenología de la religión*. Payot, París, 1970.
- Widengren, Geo. *Fenomenología de la religión*. Walter de Gruyter, Berlín, 1969.

# Poetas tras la huella de Hades

Por Claudia Carmona Sepúlveda



Monumento a Vladimir Mayakovski, en Moscú

Entre los muchos poetas que escogieron la muerte como objeto, motivo e, incluso, como hablante lírico, hubo quienes fueron más lejos y se asomaron al abismo de Hades. La oscuridad de un pretendido inframundo, lo ignoto y la sed de respuestas les convocó con tal urgencia que acudieron al llamado. Hubo también quienes se lanzaron al vacío. Esta suerte de fascinación por el más allá, esta pulsión creadora que notables y atormentadas plumas encontraron en la muerte se justifica, cuando menos en parte, en el devenir histórico, social y cultural que les tocó en suerte.

Como nunca antes en la historia de la humanidad, el romanticismo -que se instalaba en el Viejo Continente casi a la par con el siglo XIX- supuso para el artista la formulación de grandes interrogantes sobre su condición humana. Le instó, hasta el desgarramiento a veces, a buscar explicación a su ser también individual, al "yo". Para desentrañar algunos de esos misterios, era preciso desprenderse de sí mismos; ser "el otro" y tomar palco para observarse. La contemplación de la naturaleza y del hombre en ella se trasunta en la búsqueda de la belleza, aquí, en la tierra, y no en la esfera celestial, pero también significa dolor, pérdida, putrefacción. Era el advenimiento del imperio de los sentidos que amalgamaba arte y naturaleza, que estrechaba el vínculo entre la vida y la muerte. Dejando de lado las formas precedentes, la retórica cortesana, el artista romántico olvida al héroe e invita al hombre. La poesía va al encuentro de lo profano y la muerte cantada en gestas, con giros ampulosos y estructuras cerradas, da paso a

una suerte de exaltación de sus virtudes. La muerte se torna cercana, una peligrosa aliada, pero aliada al fin; ésa que puede librar al poeta del tormento del amor, del desasosiego de su espíritu. Expresiones y símbolos tales como gloria, eternidad, luz, se desestiman en favor de significaciones simbólicas como abismo, vértigo, ocaso, espectro, cadalso, cuervos.

Gran exponente del romanticismo literario francés, Víctor Hugo (1802-1885) -a la sazón, teórico de este movimiento-, con *Los Rayos y las Sombras*, bajó a la cripta para comprobar "que abajo está la paz; nunca en la altura".

*La belleza y la muerte son dos cosas profundas,  
con tal parte de sombra y de azul que diríanse  
dos hermanas terribles a la par que fecundas,  
con el mismo secreto, con idéntico enigma.*

Charles Baudelaire (1821-1867), quien decía que "la belleza es aquello que debe morir", acoge la muerte como símbolo romántico y da un paso adelante para acuñar el *Spleen*, sentimiento que resume el hastío, la lucha contra sus demonios internos y la inutilidad de la vida. El hombre, por naturaleza, se debate constantemente entre su ángel y su bestia.

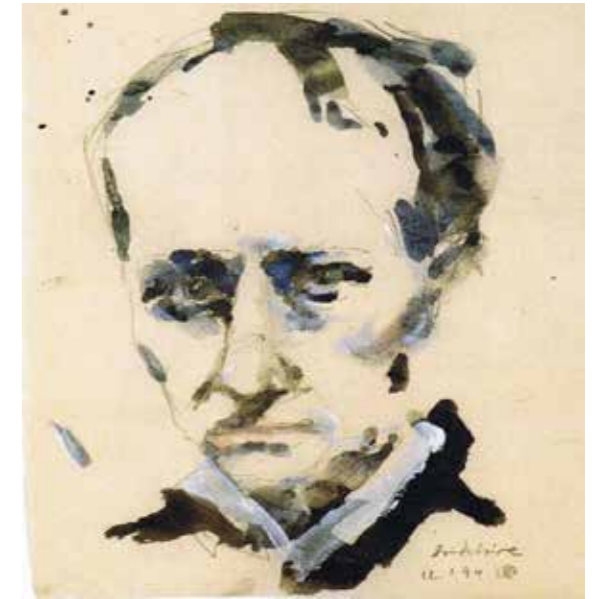
*Soy como un pintor al que un Dios burlón  
ha condenado a pintar; ¡ay!, en las tinieblas;  
donde, cocinero de fúnebres apetitos,  
hiervo mi corazón y me lo como.*<sup>(1)</sup>

La angustia provocada por esta pugna sólo encuentra solución en la muerte, pero no para

todos el fin ha de tener el mismo significado. En *Las Flores del Mal* incluye una serie de poemas agrupados bajo el rótulo La Muerte. En "La muerte de los amantes" ésta es la sublimación del amor imposible cuyo goce los enamorados extienden, antes de abandonarse al destino que les resulta menos aciago que la separación. "La muerte de los artistas" es la esperanza de que alcancen la iluminación que les ha sido negada en su mediocre paso por la tierra. "La muerte de los pobres" es el descanso del arduo trabajo, el fin de la miseria, la ilusión de la recompensa prometida:

*La Muerte nos consuela, ¡ay! y nos hace vivir;  
es la meta de la vida, y la única esperanza  
que, como un elixir, nos eleva y embriaga,  
dándonos el valor de llegar a la noche;*<sup>(2)</sup>

Tanto como le sedujo temió Baudelaire a la *Noche*, a *Ella*, a la gran *Criatura*, al "sangriento aparato que implica *Destrucción*". Siempre atormentado por la enfermedad, el padre del simbolismo anheló la muerte liberadora, pero anticipó además las paupérrimas condiciones en que ésta finalmente le halló.



Charles Baudelaire, por Frank Zumbach

## EL SALTO AL VACÍO

En *El mito de Sísifo*, Albert Camus plantea que lo importante no es descubrir las razones que empujan al suicidio, sino si existe alguna para seguir viviendo. Es el sinsentido de la vida, pues, y no la fascinación por la muerte, la que lleva a dar el salto. Motivo lírico y motivo vital en una relación que no es de equivalencia.

Como habrían hecho Safo de Lesbos y Gérard de Nerval, el gran romántico, Vladimir Mayakovski (1893-1912) fue uno de los poetas que decidió mirar dentro del abismo. El también dramaturgo que llegó a ser el emblema propagandístico de la Revolución Rusa, hizo un giro desde la poesía poética a la poesía política y destinó tinta a ridiculizar a la burguesía de su tiempo. El compromiso con la causa bolchevique le distrajo sólo en parte de su tendencia a los amores desgarrados, tan acordes con su intensa personalidad como con el sentido de militancia que ponía en cada afán. Era la vida y no la muerte quien convocaba al ruso precursor del futurismo, así como reflexiones estéticas e incluso metodológicas sobre el arte. Por lo mismo, se presume que su decisión de dispararse un tiro habría obedecido a una sumatoria de factores circunstanciales, entre los que se cuenta las duras críticas de que era objeto por parte de sus camaradas y el dolor de un amor no correspondido.

Diverso es el caso del piamontino Cesare Pavese (1908-1950), quien a sus diecinueve años de edad ya dejaba en su obra trazas de un destino que se le antojaba inexorable: "Se me escapan las ganas cada día más". No es gratuito que el poeta pesimista, traductor y editor, heredero de la influencia de Walt Whitman, acometiera una labor de largo aliento al escribir un diario literario con el sugerente título de *El oficio de vivir*, ése que se le hacía cuesta arriba. Llegó a justificar anticipadamente que "uno no se mata por el amor de una mujer. Uno se mata porque (...) cualquier amor, nos desvela nuestra desnudez, nuestra miseria, nuestro desamparo, la nada"<sup>(3)</sup>. Y es precisamente nada, silencio, lo que esperaba encontrar en la muerte, como queda probado en sus versos.

*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos  
-esta muerte que nos acompaña  
de la mañana a la noche, insomne,  
sorda, como un viejo remordimiento  
o un vicio absurdo-. Tus ojos  
serán una vana palabra,  
un grito acallado, un silencio.*<sup>(4)</sup>



Cesare Pavese por Silvia Ravetti (2006)

(1) Baudelaire, Charles. *Obras Selectas*. Las Flores del Mal. Un fantasma. I. Las tinieblas. Edimat, Madrid, 2012, pág. 92.

(2) Baudelaire, Charles. Op. cit, La muerte de los pobres, pág. 190.

(3) Gallero, José Luis. *Antología de Poetas Suicidas (1770-1985)*. Ardora ediciones, Madrid, 2005.

(4) Pavese, Cesare. *Antología Poética*. Plaza & Janés, Barcelona, 1994.





Armando Uribe Arce. Foto: www.radio.uchile.cl

es, sin embargo, un fin en sentido estricto, sino un estado diverso, en lo que constituye una suerte de reelaboración de las concepciones prehispánica y católica, que hace de los muertos "cuerpos gloriosos". Trascendencia del ser que Pablo Neruda (1904-1973) eleva algunos grados más, eternizándolo. A contracorriente del pensamiento y la lírica occidental de su tiempo, los dos Premios Nobel chilenos sublimaban las almas y evadían la mención del cuerpo: "toco la tierra y continúo el viaje", escribe el vate parralino. No así Vicente Huidobro (1893-1948). El creacionista es también agonista, coquetea con la muerte, una presencia temida, pero con la que establece un juego cómplice; la provoca y anhela:

*Y sé bien que la muerte ha de besarme  
Y que su beso será inevitable...  
Acaso yo algún día mendigaré su beso*

La antipoesía de Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914) dota a la muerte de mayor materialidad, intentando someterla, profanarla, arrojarla de bruces a una nueva relación muerte-poeta, una de tipo coital. Irreverencia parriana, "risa que parodia el sueño trascendentalizador de Mistral, los deseos eternizantes de Neruda y las acrobacias mortales de Huidobro. Relato irreverente de la relación muerte-erotismo que deja intacto el interdicto del ocultamiento del cuerpo en la sepultura".<sup>(7)</sup>

*eres feliz cadáver eres feliz  
en tu sepulcro no te falta nada  
riete de los peces de colores  
(...)  
no resucites por ningún motivo  
no tienes para qué ponerte nervioso  
como dijo el poeta  
tienes toda la muerte por delante<sup>(8)</sup>*

No sería sino hasta Enrique Lihn (1929-1988) que el acercamiento a la muerte tiene lugar en el momento de la muerte: el acto de morir devenido objeto lírico, no ya como un supuesto, ni como destino fatal, sino la agonía misma, una sincronía absoluta que sitúa al poeta frente al moribundo. Pero seguimos en la esfera de lo inmaterial, hasta no arribar a la obra de Armando Uribe, que escoge situarse directamente frente al cadáver:

*Ni el Dios viviente ni el Mesías muerto  
vienen a mi rescate bajo tierra,  
ni el cordero de Dios ni la paloma  
del espíritu santo. ¡Virgen Santa!  
Pero viene el ratón agudo, es cierto.  
Viene un gusano viejo que me aterrera.  
Viene la mosca, ojalá que me coma,  
y vengo yo que es lo que más me espanta.<sup>(9)</sup>*

Uribe erige una física de la muerte y desacraliza, de paso, toda muerte, incluso la de Jesucristo en *Por ser vos quien*

sois. Y la de la amada, en los versos:

*Muero de amor por una muerta  
divinidad humanizada  
por mí, que ahora yace yerta.  
Me quiere no me quiere nada.  
La quiero aunque sea esqueleto  
con la carroña alrededor.  
A sus pies seré roedor  
puñado de cenizas feto.*

### MÁS PUDRE EL MIEDO, HORACIO, QUE LA MUERTE / QUE A LAS ESPALDAS VA

Cuando su gran amigo, el cuentista uruguayo Horacio Quiroga, se quitó la vida, Alfonsina Storni Martignoni (1892-1938) le dedicaba estos versos en los que, como tantas veces, se muestra carente de todo temor a la muerte. La poeta y dramaturga argentina que escogiera para sí misma análogo fin, tuvo con aquélla una larga relación, iniciada a corta edad: "A los doce años escribo mi primer verso. Es de noche; mis familiares ausentes. Hablo en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador, para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso; a la mañana siguiente, tras una contestación mía levantisca, unos coscorriones frenéticos pretenden enseñarme que la vida es dulce". No obstante, en la opinión de algunos críticos literarios y biógrafos, como Josefina Delgado en *Alfonsina Storni, una Biografía*, el pretendido desprecio hacia el fin de sus días no hace sino constatar lo contrario, a juzgar por la recurrencia con que la muerte aparece en su obra.

Maestra en Rosario y poeta en Buenos Aires, Alfonsina Storni lidió con un cáncer de mama que dificultó en ella una visión más optimista, pero también lo hizo contra

los preceptos que la sociedad imponía a la mujer de su tiempo. En su pluma, acostumbrada a desenvolverse en ambientes eminentemente masculinos, la temática de lo femenino, incluido un erotismo como el expresado en su poema *Eros*, compartió protagonismo con la muerte.

Si bien carece de la angustia de una despedida, el antisoneto publicado en forma póstuma y escrito tres días antes de su suicidio en aguas atlánticas, *Voy a Dormir*, ha sido interpretado como el cierre del vínculo iniciado a los 12 años, si no con la muerte, con su idea de eternidad:

*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera,  
una constelación, la que te guste;  
todas son buenas; bájala un poquito  
(...)  
si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido...*

Alfonsina Storni



### LOS MUERTOS SUFREN CALAMBRES, PRURITOS / Y OTROS MALES<sup>(5)</sup>

En la lírica chilena del siglo recién pasado y de lo que corre del actual, la muerte como tópico ha adoptado diversas formas; ha sido sublimación de la vida, destino fatal, castigo y trance histórico. En la voz del Premio Nacional de Literatura Armando Uribe Arce (Santiago, 1933), alcanza su nivel más corpóreo, material, y recuerda el cuño de los poetas malditos. Es la muerte como una entidad. Los versos de Uribe hacen patente que lo que muere es materia.

En un interesante estudio a cargo de dos profesores de la Universidad de Concepción, que busca aterrizar en la materialidad de la muerte en Uribe, se desarrolla un recorrido por las plumas del Chile contemporáneo, que "se singulariza por un repertorio abundante de escritura figurativa sobre la muerte, no desde ella, como lo recuerda [Enrique] Lihn en su estremecedor Diario de muerte, porque nadie escribe desde el más allá. Ese repertorio constituye la memoria de una relación en particular: la historia imaginaria de los encuentros del poeta con la muerte. La poesía de Mistral, Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, Parra, Rojas, Teillier o Lihn, pero también la de Pezoa Véliz, Rosamel del Valle, Carlos de Rokha, Zurita, Millán, Rubio, Barrientos, Stella Díaz, Hahn, Martínez o Harris, convierte en tradición de escritura las ficciones del diálogo del poeta con la muerte. La Señora es en ellas un fenómeno cotidiano, previsible".<sup>(6)</sup>

Para Gabriela Mistral (1889-1957), la muerte, que es antítesis de la maternidad, de la tierra que engendra, no

### ALEJANDRA PIZARNIK: NO HAY QUE JUGAR AL ESPECTRO PORQUE SE LLEGA A SERLO

Pocos son los ejemplos de poetas en que se amalgaman tan estrechamente la muerte como pulsión y como destino. El de Alejandra Pizarnik (1936-1972) lo es. La poeta argentina, iniciada desde muy pequeña en la lectura, estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y se dejó ganar por la influencia de autores como Rubén Darío, Jean Paul Sartre, Tristan Tzara, Stéphan Mallarmé y, muy particularmente, por André Breton, Charles Baudelaire y el Conde de Lautréamont, cuya obra *Los cantos de Maldoror* hizo mella en su espíritu. Ávida de aprendizajes, llegó a desarrollar una prosa brillante y lúcida en el ámbito de la crítica literaria tanto en el puerto como en París, donde se nutrió de los post-románticos, simbolistas y surrealistas y estableció una cálida amistad con Julio Cortázar y Octavio Paz.

La obra de la Pizarnik está cruzada de infancia y muerte, pueblan su imaginario espectros, tumbas y llantos, y su

arte poética aspira al silencio; no al vacío, sino al silencio revelador, que la ilumine y la libre de las trampas del lenguaje, al que desafía permanentemente. Cada texto salido de su pluma nos la muestra en conflicto con su biografía, haciendo metástasis entre la niñez y el reino de Hades. Es el caso del poema *Desfundación*:

*La infancia implora desde mis noches de cripta.<sup>(10)</sup>*

Y en *Silencio*, se hace ella misma, metonimia de la muerte:

*La muerte siempre al lado.  
Escucho su decir.  
Sólo me oigo.<sup>(11)</sup>*

No es apenas un ansia simple y vertiginosa por descubrir el inframundo; es saberlo en su destino y querer, a menudo, acortar la espera, encaminar hacia él sus pasos, inexorablemente.

(5) Fragmento del poema 2 de *Los ataúdes*. Armando Uribe, 1999.

(6) Aldunate, Pedro y Triviños, Gilberto. *El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce. Hacia una física-poética de la muerte*. En Atenea N° 493 - Primer Sem. 2006: 63-86.

(7) Aldunate y Triviños. Op. cit.: 72

(8) y (9) Aldunate y Triviños. Op. cit.: 73

(10) Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Editorial Lumen, Buenos Aires, 2015, pág. 221.

(11) Pizarnik. Op. cit.: pág. 188.

### En un principio fueron mis muertos

*Los ausentes soplan grismente y la noche es densa.  
La noche tiene el color de los párpados del muerto.*

*Toda la noche huyo, encauzo la persecución y la fuga,  
canto un canto para mis males,  
pájaros negros sobre mortajas negras.*

*Un viento demente me desmiente. Me confino, me  
alejo de la mano crispada,  
no sé otra cosa que la noche oscura.<sup>(12)</sup>*

El diálogo de la poeta con la muerte es unas veces desafío e invocación:

*Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte,  
toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río,  
toda la noche escucho la voz de la muerte que me  
llama.<sup>(13)</sup>*

Y, otras, es cómplice, como en *Fragmentos para dominar el silencio*:

*No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados  
sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo  
canto florecer mi silencio gris.<sup>(14)</sup>*

Entre los escritos dejados por Alejandra Pizarnik, algunos estaban rotulados como Sombra o como Textos de sombra y bajo esta última denominación fueron agrupados al momento de publicarse. Se trata de un corpus revelador, fascinante, que permite constatar no sólo la lucidez teórica o la brillantez de sus juicios, sino además cuánta conciencia tenía la joven poeta de que dejaría el mundo por voluntad propia, como hizo en 1972. El más esclarecedor sea, tal vez, *Sala de Psicopatología*, incluido sólo en las últimas ediciones de sus textos póstumos y escrito durante su reclusión en el Hospital Pirovano, desde donde escapó para poner fin a sus días.

*Manos crispadas me confinan  
al exilio.  
Ayúdame a no pedir ayuda.  
Me quieren anochecer,  
me van a morir.  
Ayúdame a no pedir ayuda.*

(Figuras y silencios)



Alejandra Pizarnik

### La jaula

*Afuera hay sol.  
No es más que un sol,  
pero los hombres lo miran  
y después cantan.*

*Yo no sé del sol.  
Yo sé la melodía del ángel  
y el sermón caliente  
del último viento.  
Sé gritar hasta el alba  
cuando la muerte se posa desnuda  
en mi sombra.*

*Yo lloro debajo de mi nombre.  
Yo agito pañuelos en la noche  
y barcos sedientos de realidad  
bailan conmigo.  
Yo oculto clavos  
para escarnecer a mis sueños enfermos.*

*Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas.<sup>(15)</sup>*

(12) Pizarnik. Op. cit.: pág. 424.

(13) Pizarnik. Op. cit.: pág. 366.

(14) Pizarnik. Op. cit.: pág. 223.

(15) Pizarnik. Op. cit.: pág. 73.

## María Luisa Bombal: La muerte es también un acto de vida

Por Vivian Orellana Muñoz



*"Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora  
anhelaba la inmersión toda, de la segunda  
muerte: la muerte de los muertos"*

*La Amortajada*

María Luisa Bombal (1910-1980), escritora chilena perteneciente a la generación del 42 es elogiada y estudiada en diversas universidades del mundo por el vanguardismo de sus letras. Miembro de la alta burguesía viñamarina, vivió en París desde su infancia hasta su juventud. Estudió Latín y Letras en la Universidad de La Sorbona mientras sus congéneres bordaban pañuelos en Viña del Mar. El gran bagaje literario adquirido fue más tarde retroalimentado en los círculos intelectuales de Chile y Argentina, país este último hasta donde llegó invitada por Pablo Neruda mientras era cónsul en Buenos Aires. El vate decía que ella era la única con la que podía hablar seriamente de literatura. Encontró allende los Andes lo más selecto de la literatura local, conoció a Victoria Ocampo, Oliverio Girondo, Federico García Lorca y Jorge Luis Borges, quien sería su amigo personal y gran adador de su pluma, aunque alguna vez éste le advirtió que sería muy difícil llevar al papel el que era en ese entonces un proyecto de novela, *La amortajada*. Por fortuna, ella no le escuchó, y fue Victoria Ocampo quien la publicó inicialmente en la prestigiosa revista literaria *Sur*, en 1938. No obstante, su ser estaba condicionado por los cánones de la época que no concebía la vida de una mujer sin un hombre a su lado. Bombal había vivido episodios sentimentales bastante difíciles: intentó suicidarse producto de su primera decepción amorosa, en otra ocasión abrió fuego en plena vía pública contra Eulogio Sánchez, un antiguo amor cuyo abandono no pudo tolerar. Esto sería irrelevante si sus obras distaran mucho del tono autobiográfico; hay entrevistas de audio en que ella confirma el vínculo entre su vida y su creación: *"Nunca fui hábil en el amor (...). Y mi vida tiene que ver mucho con mis obras"*. En *La amortajada* está presente también una escena de suicidio, y el amor despechado de su protagonista, Ana María, la empuja a un matrimonio sin amor con Antonio. Son hechos que nos remiten a su vida, pues ella misma contrae nupcias con su amigo, el destacado acuarelista argentino Jorge Larco, sin estar enamorada, unión que, como era de esperar, fue de corta vida. Esta transposición de su existencia hacia el papel indudablemente aporta claves para interpretar sus relatos. Ana María es ella misma con variados matices, María Luisa Bombal es la amortajada. La propia autora explicó en una ocasión que al intentar asesinar a su antiguo amor, creía poder librarse también del dolor que la unía a él. Fue dejando atrás este hecho que había partido a Buenos Aires, donde escribió y publicó sus dos novelas más conocidas *La última niebla* y *La amortajada*.

**La amortajada** es una obra innovadora. Para muchos estudiosos es un referente en la literatura latinoamericana de lo que más tarde se llamaría el *realismo mágico*. Su vanguardismo también radica en el hecho de que María Luisa Bombal plasma en sus novelas, que son de una fina y acabada escritura poética, tópicos literarios inéditos en la narrativa femenina, como el erotismo y la insatisfacción conyugal consecuencia del patriarcado. Tal vez este mismo, como ocurre con el olvido en que caen sus heroínas, significó que nunca obtuviera el reconocimiento debido, ni la internacionalización, ni, mucho menos, el Premio Nacional de Literatura. Existen estudios que demuestran que la obra de Bombal, y particularmente *La amortajada*, fue inspiradora para algunos escritores del boom latinoamericano, como el mexicano Juan Rulfo. Un trabajo interesante, entre otros, es el de Lucía Guerra, investigadora, crítica literaria y amiga personal de la autora, quien plasma en su introducción a las *Obras Completas de María Luisa Bombal* (1996) el testimonio de José Bianco: "El escritor mexicano señalaba que *La amortajada* era una novela que lo había impresionado profundamente en su juventud", de lo cual Guerra infiere: "No obstante el importe folclórico y político atribuido a Pedro Páramo, la noción de los personajes muertos y aún rondando por la vida son un eco intertextual de la novela de María Luisa Bombal".

Comienza el relato con Ana María en su lecho de muerte recordando su pasado, narración en la que también interviene una tercera persona. Ella los ve, los escucha; está consciente. A medida que sus familiares se suceden ante su presencia, comienza a reconstruir su vida, desde su juventud, cuando se enamora de Ricardo, su primer amor. Y es al describir la pasión que sentía por él, el deseo sexual de la protagonista, que María Luisa irrumpe con una forma nueva de abordar la narrativa de la época: El erotismo explícito: "Ni un minuto pensé en las consecuencias de todo aquello. No pensaba sino en gozar de esa presencia tuya en mis entrañas y escuchaba tu beso, lo dejaba dentro de mí". El goce del placer era muy transgresivo de la imagen de la *mater* dolorosa que solía reflejar la prosa femenina de los años 40. Luego aparece su marido, Antonio, de quien no está enamorada, aunque tiene dudas, y finalmente el único sentimiento que logra reconocer hacia él, es el odio. Sin embargo, cuando éste se acerca al lecho mortuario y deja caer algunas lágrimas, ella se conmueve y lamenta haber perdido el odio que sentía por él. "Quiero vivir, devuélvanme mi odio". El odio la mantenía viva. De pronto, se introduce en el relato una voz que la convoca: "Vamos. Vamos ¿a dónde? Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse, como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera igual a un copo de nieve. Vamos, ¿A dónde? Más allá". Aquí surge lo fantástico u onírico: la muerte está presente y se lo hace saber, aunque en ese minuto aún no pueda dejar su cuerpo. Esta necesidad de tiempo para prepararse para la muerte puede interpretarse como evocación del purgatorio.

Continúa el paso de sus seres queridos ante ella y continúa también la protagonista repasando los sentimientos que le despierta cada uno. Hacia su marido,

aparte del odio que finalmente se desvanece, están el hastío y la soledad provocada por su indiferencia. Bombal describe con profusión la atmósfera psicológica que rodea a todos aquellos recuerdos. "La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer, caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles y borrar los senderos, caer". La palabra caer se repite siete veces. El agua es símbolo de purificación y, al estar acompañada de esta forma verbal reiterada, nos da un indicio de querer limpiar algo profundamente, tal vez una herida. "Sufro, sufro de ti como de una herida constantemente abierta". Ese estado melancólico la une con la naturaleza y, en una suerte de paralelismo, los aspectos psicológicos de su personaje principal van siendo sincronizados con sendos espacios atemporales, evidenciados sólo por las estaciones del año, el otoño, la primavera y el verano, otorgando a Ana María un rol de complicidad con lo cósmico, con lo telúrico. "La primera semana de verano me llené de una congoja inexplicable que iba creciendo a medida que crecía la luna (...). Ven, ven, ven, parecía gritarme, frenética, la tormenta".

Fernando es su amigo y confidente, quien de veras la escucha, pero a ella no le interesa, no lo quiere ni como amante. La soledad. El desamor, nuevamente. El deber conyugal no admite adulterio. Es, según María Jesús Orozco, "la infructuosa búsqueda del amor". Éste sería uno de los *leitmotiv* de todas las novelas de la escritora: el amor que buscan sus personajes principales, todas mujeres, obedece a la sociedad a la cual perteneció -es a fines de los años 30 cuando edita sus dos primeras obras. Obtener el amor de pareja era la consagración de la existencia de una mujer, marcada influencia patriarcal que se refleja en las angustias existenciales de Ana María. Para Lucía Guerra, María Luisa Bombal fue pionera en expresar y describir la problemática psicológica femenina frente al hombre que encarna el patriarcado, tal como vemos en *La amortajada*: el hombre que gobierna la hacienda, primero su padre; luego, al casarse, su marido. Un ámbito en que la vida marital es expresada como una opresión interna, psicológica. Tampoco su hijo Alberto escapa a esta condición y cela permanentemente a su mujer, dotada de una belleza sublime (descrita por la autora casi como un ser celestial). Aunque esta obra no denuncia lisa y llanamente la hegemonía falocéntrica -como lo hará explícito más adelante Mercedes Valdivieso en su libro *La Brecha-*, el gran mérito está en enunciar por primera vez en la literatura chilena (y por extensión, latinoamericana, pues las estructuras patriarcales de dominación de la mujer no son tan diferentes de un país a otro) la supeditación de la mujer hacia el hombre. En el caso de esta novela, ya sea por tener que vivir confinada en el hogar (la hacienda) junto a quien no ama, ya sea por el clásico rol femenino de dueña de casa o por no tener derecho a una vida sexual plena.

"Entonces ella se había acercado obediente a ese hombre tan arrogante y tan rico, se le había empinado para besar su mejilla".

"Sí, pero ya el fuego deshojó el último. Ya no queda más que una sola María Griselda; la que mantiene



María Luisa en la Estancia, acuarela de Jorge Larco, Buenos Aires, 1932

secuestrada allá en un lejano fundo del sur. ¡Oh, Alberto, mi pobre hijo!"<sup>(1)</sup>

Alicia, hermana de la protagonista sufre también la indiferencia de su esposo, pero ésta se refugia en la religión, la cual fue siempre muy ajena para Ana María. Vemos aquí otra manera de ser o existir: rebelarse y desinteresarse de la religión, en este caso la católica, a la que adscribían por tradición familiar las mujeres de la época. "Jamás me conturbó un retiro, ni una prédica ¡Dios me parecía tan lejano y tan severo!", exclama Ana María a propósito de la vida piadosa de su hermana<sup>(2)</sup>.

La muerte como recurso literario no es un caso aislado, es un tópico romántico. Bombal lo revisita de una manera mágica e irreal. Ana María en su condición de muerta, paradójicamente, siente y ve situaciones o cosas que estando viva nunca había podido notar. ¿Una suerte de lucidez *post mortem*? Es allí donde radica el misterio, lo sobrenatural. ¿Qué hay más allá de la muerte? La autora nos interpela en lo metafísico. Es en ese estado cercano a lo cataléptico que la protagonista realiza su introspección para dejar el mundo terrenal sin miedos, ni odios, comprendiendo por fin el amor de su hija, por ejemplo, y dejando atrás un enorme tiempo de abulia, soledad, desamor e incompreensión. La muerte le brinda la paz y un súbito esclarecimiento acerca de sus propios sentimientos; la sabiduría, en suma, aunque ya sea tarde. "¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?",

se cuestiona. Y concluye: "Ahora comprende también que en el corazón y en los sentidos de aquel hombre ella había hincado sus raíces, que jamás, aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada".

Las posturas surrealistas de la generación a la que perteneció sin duda orientaron su búsqueda del inconsciente (influencia freudiana), su afán por experimentar otros tipos de existencia en la escritura, saliendo de los caminos bien delineados y concretos de la realidad, para dar paso a lo fantasmagórico, a lo real maravilloso. Estos elementos la llevan a construir magistralmente un nuevo modo narrativo donde fluyen y conviven la vida y la muerte en un mismo plano.

*"Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin. Ya ves, la muerte es también un acto de vida"*

(1) El conflicto del personaje presentado como la hermosa esposa de su hijo, lo desarrolla María Luisa Bombal en *La Historia de María Griselda*, publicada en la revista estadounidense Norte, N°10, en 1946.

(2) Las hermanas que enfrentan su condición de mujeres de muy opuesta forma, aunque vinculadas por fuerzas inexorables, es otro tópico elaborado por Bombal en su cuento *Trenzas*, que vio la luz en 1944 y fue publicado por AguaTinta, en su edición N°2, mayo de 2015.

# Desquite

José Saramago

(Traducción de Eduardo Naval)

El muchacho venía del río. Descalzo, con los pantalones arremangados por encima de las rodillas, las piernas sucias de lodo. Vestía una camisa roja, abierta en el pecho, donde los primeros vellos de la pubertad empezaban a ennegrecer. Tenía el pelo oscuro, mojado por el sudor que le escurría por el cuello delgado. Se inclinaba un poco hacia delante, bajo el peso de los largos remos, de los que pendían hilos verdes de limos aún goteantes. El barco quedó balanceándose en el agua turbia y, allí cerca, como si lo espíasen, afloraron de repente los ojos globulosos de una rana. El muchacho la miró, y ella le miró. Después la rana hizo un movimiento brusco y desapareció. Un minuto más y la superficie del río quedó lisa y tranquila, y brillante como los ojos del muchacho. La respiración del limo desprendía lentas y muelles burbujas de gas que la corriente arrastraba. En el calor espeso de la tarde los chopos altos vibraban silenciosamente y, de golpe, flor rápida que naciese del aire, un ave azul pasó rasando el agua. El muchacho levantó la cabeza. Desde el otro lado del río una muchacha le miraba, inmóvil. El muchacho levantó la mano libre y todo su cuerpo dibujó el gesto de una palabra que no se oyó. El río fluía, lento.

El muchacho subió la ladera, sin mirar atrás. La hierba se acababa allí mismo. Hacia arriba, hacia allá, el sol calcinaba los terrones de los barbechos y los olivares cenicientos. Metálica, durísima, una cigarra roía el silencio. En la distancia la atmósfera temblaba.

La casa era baja, achaparrada, bruñida de cal, con una franja de ocre violento. Un lienzo de pared ciega, sin ventanas, una puerta en la que se abría un postigo. En el interior el suelo de barro refrescaba los pies. El muchacho apoyó los remos, se limpió el sudor con el antebrazo. Se quedó quieto, escuchando los golpes del corazón, el pausado brotar del sudor que se renovaba en la piel. Estuvo así unos minutos, sin conciencia de los rumores que venían de la parte de detrás de la casa y que

se transformaron, de súbito, en gañidos lancinantes y gratuitos: la protesta de un cerdo atado. Cuando, por fin, empezó a moverse, el grito del animal, esta vez herido e insultado, le golpeó en los oídos. Y en seguida oyó otros gritos, agudos, rabiosos, una súplica desesperada, una llamada que no espera socorro.

Corrió hacia el patio, pero no pasó del umbral de la puerta. Dos hombres y una mujer sujetaban al cerdo. Otro hombre, con un cuchillo ensangrentado, le abría un tajo vertical en el escroto. En la paja brillaba ya un óvalo achatado, rojo. El cerdo temblaba entero, lanzaba gritos entre las quijadas que apretaba una cuerda. La herida se alargó, el testículo apareció, lechoso y rayado de sangre, los dedos del hombre se introdujeron en la abertura, tiraron, retorcieron, arrancaron. La mujer tenía el rostro pálido y crispado. Desataron al cerdo, le liberaron el hocico y uno de los hombres se agachó y cogió las dos piezas, gruesas y suaves. El animal dio una vuelta, perplejo, y se quedó con la cabeza baja, respirando con dificultad. Entonces el hombre se los tiró. El cerdo los mordió, masticó ansioso, tragó. La mujer dijo algunas palabras y los hombres se encogieron de hombros. Uno de ellos se rió. Fue en ese momento cuando vieron al muchacho en el umbral de la puerta. Se quedaron todos callados y, como si fuese la única cosa que pudiesen hacer en aquel momento, se pusieron a mirar al animal, que se había echado en la paja, suspirando, con el hocico sucio de su propia sangre.

El muchacho volvió al interior. Llenó un puchero y bebió, dejando que el agua le corriese por las comisuras de la boca, por el cuello, hasta el vello del pecho que se volvió más oscuro. Mientras bebía miraba fuera las dos manchas rojas sobre la paja. Después, con un movimiento de cansancio, volvió a salir de la casa, atravesó el olivar otra vez bajo el bochorno del sol. El polvo le quemaba los pies y él, sin darse cuenta, los encogía para huir del

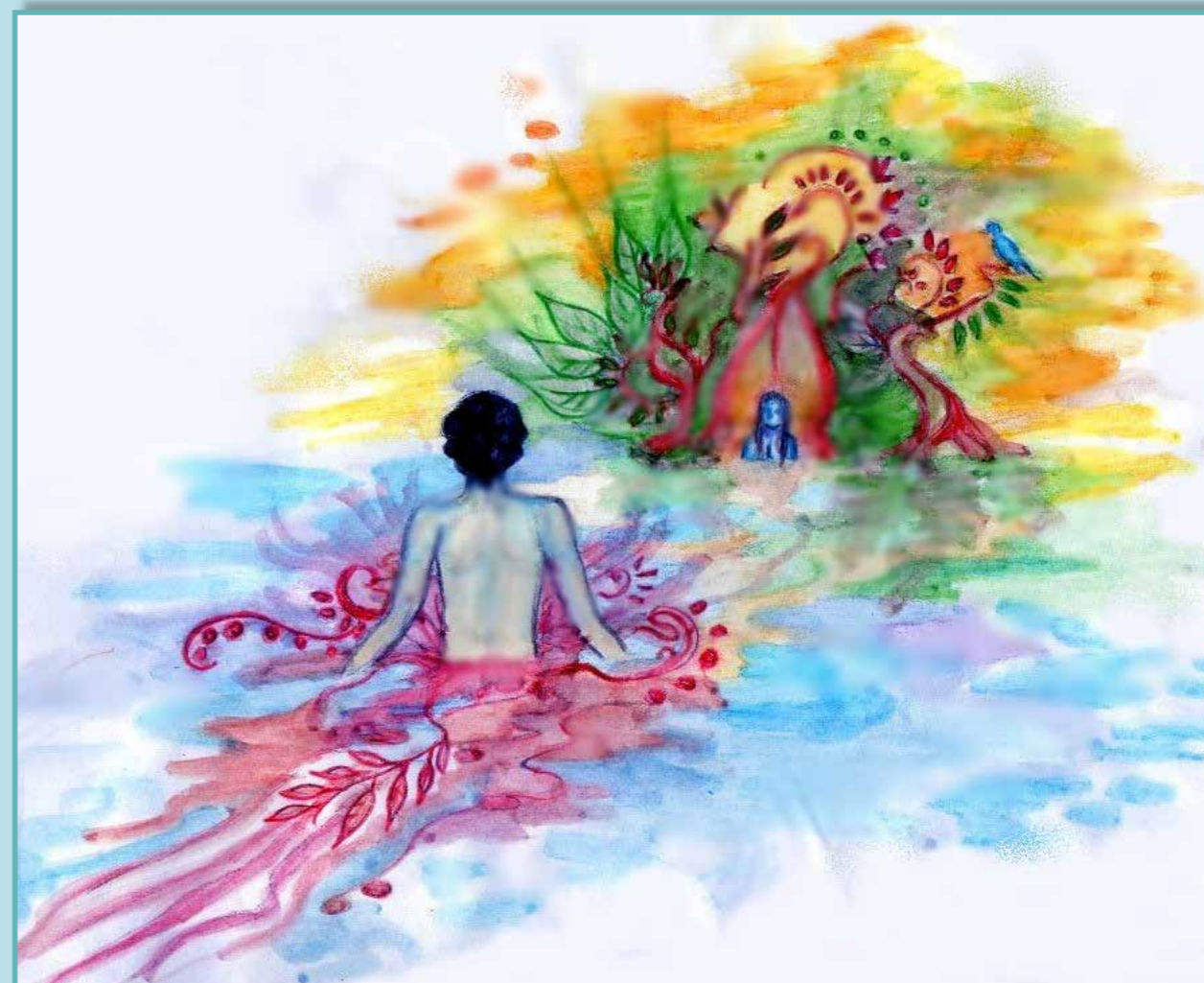


Ilustración de Allyson Sanza

contacto escaldante. La misma cigarra rechinaba en tono más sordo. Después la ladera, la hierba con su olor a savia caliente, la fresca atontadora debajo de las ramas, el lodo que se insinúa entre los dedos de los pies e irrumpe por arriba.

El muchacho se quedó quieto, mirando el río. Sobre un afloramiento de limo, una rana, parda como la primera, con los ojos redondos bajo las arcadas salientes, parecía estar esperando. La piel blanca del buche palpitaba. La boca cerrada formaba un pliegue de escarnio. Pasó un tiempo y ni la rana ni el muchacho se movían. Entonces él, desviando con dificultad los ojos, como para huir de un maleficio, vio al otro lado del río, entre las ramas bajas de los salgueros, aparecer una vez más a la muchacha. Y nuevamente, silencioso e inesperado, pasó sobre el agua el relámpago azul.

El muchacho se quitó la camisa despacio. Despacio se acabó de desvestir, y sólo cuando ya no tenía ropa ninguna sobre el cuerpo, su desnudez, lentamente, se reveló. Así como si se estuviese curando una ceguera de sí misma. La muchacha miraba de lejos. Después, con

los mismos gestos lentos, se liberó del vestido y de todo cuanto la cubría. Desnuda sobre el fondo verde de los árboles.

El muchacho miró una vez más el río. El silencio se asentaba sobre la líquida piel de aquel interminable cuerpo. Círculos que se alargaban y perdían en la superficie tranquila, mostraban el lugar donde por fin la rana se había sumergido. Entonces el muchacho se metió en el agua y nadó hacia la otra orilla, mientras el bulto blanco y desnudo de la muchacha se recogía hacia la penumbra de las ramas.

# DeLetreando

## Texto y textura

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Entre escrito y texto no hay una relación de correspondencia necesaria. Mientras el primero acoge toda forma resultante de la acción de escribir, el segundo supone una disposición de elementos tal que dé testimonio de coherencia, un entramado de voces, giros y peripecias como argumento probatorio de su cohesión, que, en definitiva, evoque su étimo. La raíz indoeuropea *teks*, cuyo significado es 'fabricar', 'urdir', 'tejer', derivó en formas que acuñan varios conceptos suficientemente familiares como para distanciarnos de la idea primigenia que pretende describir, pero aún es capaz de filtrarse al español y transmitir parte de sus matices de significado. Al griego pasó como *τέχνη* 'arte', 'habilidad', y como *τέκτων* 'obrero', 'constructor'; legado del latín son, por su parte, a través del verbo *texere*, 'tejer', 'tramar', los términos 'texto' y 'textura'. Incluso más, transitando por el italiano, se nos tributó *tesitura*, voz que define la voz según su amplitud tonal. Todos ellos, ramas de una genealogía semántica capaz de explicarnos -por conocimiento o mera intuición- por qué una pieza literaria nos resulta acabada o fragmentaria.

En la arena pictórica, la imagen suele trasuntar, más allá de la obvia percepción táctil de la tela que sostiene una obra, la idea de textura, entendida como la sensación que provoca en el observador este nexo entre las partes que componen el cuadro, formas, colores, sombras, y que es sometida a nuestra decodificación sensorial por la vía de lo que algunos teóricos han denominado tacto visual. Y es que la idea de continuidad en una pintura está dada por la presencia de variaciones que la vista detecta en ella, pero integradas al conjunto. Tiene lugar, así, el acto estético, que provoca, en sentido literal, es decir, *llamando afuera* al observador, lo que Virginia Woolf llamó "*flechas de sensaciones*". Si a la destreza del pintor para vincular fragmentos podemos llamarle textura, texto será, pues, el todo, en tanto relato visual. Del mismo modo, puesto a tejer con palabras, texto es al que da vida un escritor, pero serán su genio y estilo los que deberá poner al servicio de una urdiembre que imprima textura narrativa a su obra, sea a nivel de descripción o de acción, sea en el diálogo o instalando personajes y experiencias en el paisaje. Es la abolición, por parte del artista, de la relación de antítesis entre 'unión' y 'unidad', para convertirla en una relación causal: la unión de las partes, debidamente urdidas, dotadas de una textura que trasunta homogeneidad y cohesión, significa el nacimiento de una nueva unidad, incluso cuando reúne opuestos, como Flaubert en *La educación sentimental*, al describir los amores infantiles "*que tienen a la vez la pureza de una religión y la violencia de una necesidad*".

## Nina Simone: Espíritu libre

Por Salvador Catalán

*Pese a que en vida alternó fases de gloria con otras de ostracismo, la muerte de Nina Simone en 2003 abrió gradualmente una espita de reconocimientos que ahora engorda con la edición de documentales y del disco "Nina Revisited... A Tribute To Nina Simone", una suma de éxitos interpretados por, entre otros, Mary J. Blige, Common, Gregory Porter, su hija Lisa y una Lauryn Hill que coproduce junto al pianista Robert Glasper. Salvador Catalán revive en este artículo, en el que recomienda cinco de sus mejores álbumes, la esencia de esta grande de la música del siglo XX.<sup>(1)</sup>*

*"Lamento no haber sido la primera pianista clásica de raza negra del mundo. Creo que habría sido más feliz. Ahora no lo soy".* Una emocionada Nina Simone (1933-2003) repasa el episodio decisivo de su vida en el documental *What Happened, Miss Simone?* (2015), dirigido por Liz Garbus y producido, entre otros, por su hija Lisa Simone Kelly: en 1950, y después de prepararse en la prestigiosa Juilliard School de Nueva York, el Curtis Institute de Filadelfia rechazaba como alumna a una Eunice Kathleen Waymon de 17 años, empujándola a cambiar los lujosos púlpitos de la música clásica por un mugriento bar de Atlantic City donde le exigieron que cantase para conservar el trabajo. Allí nació Nina Simone (Nina por "niña", rescoldo de un novio latino, y Simone por la actriz Simone Signoret) "*porque mi madre debía ignorar que tocaba y cantaba lo que ella llamaba la música del diablo*". No en vano, su infancia había transcurrido en una atmósfera de aislamiento, ensimismada en su piano y sellada por la segregación racial y la música religiosa.

Nunca sabremos si la decisión del Curtis Institute privó a la música clásica de una brillante intérprete de Bach, Debussy o Schumann, pero sí podemos constatar que dio alas a una voz inclasificable, creativa y rebelde a la vez que irascible, depresiva y siempre insatisfecha, que buscó preservar su identidad mientras encajaba en el mundo que la rodeaba. Misión imposible.

Sus comienzos fueron costosos y se auparon en el trabajo de su agente Jerry Fields, el mentor Max Cohen y el pinchadiscos Sid Marx, en su traslado de Filadelfia a Nueva York o en el salto de Bethlehem a Colpix, filial de Columbia. Cuando las puertas del Town Hall neoyorquino se le abrieron en 1959, promotores de prestigio como George Wein ya caían rendidos ante sus encantos: "*Ella era distinta. Mezclaba la música folk con el jazz. Tenía una voz totalmente incomparable. Una voz femenina con la profundidad de un barítono. Esa profundidad, esa oscuridad, reflejaban el interior del alma de Nina y te conmovían de inmediato*". En 1960 llegarían el Newport Jazz Festival, escenario de su primera muestra de africanidad con *Flo Me La*, sus memorables directos en el Village Gate y la irrupción de Andrew Stroud, un rudo policía de Harlem que un año después se convertiría en su esposo y mánager para protegerla de todos... excepto de él mismo.

(1) Originalmente publicado en revista Rockdelux.com, Barcelona, España, noviembre de 2015

Tras su boda, Nina participó en la segunda edición del festival organizado en Lagos (Nigeria) por el AMSAC (American Society Of African Culture). En pleno período de lucha por los derechos civiles, sus amigos y poetas de Harlem, James Baldwin y Langston Hughes (autor de la letra de su *Backlash Blues*), habían estimulado su conciencia racial y panafricanista. Apareció entonces Lorraine Hansberry, una intelectual comprometida, próxima a Martin Luther King, quien la instruyó en la historia del pueblo negro. En contra de la opinión de Andy, Nina tomó partido en las tensiones raciales y su música se hizo eco de los sucesos que sacudieron a la sociedad norteamericana en 1963, como la Marcha sobre Washington o los asesinatos de Medgar Evers y las cuatro niñas negras en Birmingham. "Si hubiera podido escoger, habría matado", diría años más tarde. *Mississippi Goddam* encarnó su furia, a la vez que se erigía en lema de una generación de activistas negros de diverso signo, entre quienes se encontraban Malcolm X y Stokely Carmichael, hombre fuerte del SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee). Aquella tímida niña de Tryon se había convertido en una guerrera que huía del pacifismo alentando a su público a envenenar el agua y a quemar edificios.

"Moriré a los 70 porque después sólo hay dolor", pronosticó Nina Simone.

Su música también fue ganando en registros, dilatando

un considerable bagaje compositor, abriendo sus fuentes (de influencias africanas a compositores europeos como Kurt Weill y Jacques Brel) y sedimentando su interpretación. La vertiente industrial no anduvo a la zaga y su relación con el holandés Wilhelm Langenberg, Big Willy, le abrió las puertas de su compañía, Philips, donde permaneció entre 1964 y 1966. Allí firmó algunos de sus mejores álbumes, compensando su usual formato de directo con una mayor incursión en los estudios. En aquel momento, Nina también comenzó a dar señales de desequilibrio personal a través de crisis mentales y tajantes cambios de actitud. La muerte de su amiga Lorraine la animó a tomar prestado el título de su obra *To Be Young, Gifted And Black* para convertirlo en un cántico revolucionario que se reforzaría con el asesinato de Malcolm X en 1965. Nina se había convertido, en palabras del crítico Stanley Crouch, en "la santa patrona de la rebelión".

Pero, presionada por grabaciones y giras, se mostraba agotada y deprimida a la vez que incapaz de asumir su papel de madre. El aislamiento generó una radicalización tanto de su discurso político como de un antagonismo personal -*Four Women*- fomentado por el alcohol que desembocaría en un diagnóstico de bipolaridad. La *High Priestess Of Soul* asistía también a la descomposición del movimiento negro de forma pareja a la disolución de su compromiso político, aunque sin abandonar la protesta antibélica contra Vietnam. La ruptura de



su matrimonio con Stroud la apartaría de su fuente de ingresos para hundirla aun más, lastrada por la muerte de su padre y su hermana y por el miedo de los promotores a contratarla. La irrupción del político Errol Walton Barrow, primer ministro de Barbados, en su vida amorosa surgió como un salvavidas en la tempestad, pero Nina no tardó en recaer en la soledad.

Asqueada, huyó a Liberia en 1974 junto a su hija y una amiga, la cantante Miriam Makeba, quien le había aconsejado: "Liberia es un buen punto de partida para todo afroamericano que quiera asumir su pasado histórico". Allí fue recibida con honores y encontró un nuevo hogar hasta que se refugió en Suiza en 1976 buscando una mejor educación para su hija y condicionada por las convulsiones políticas que no tardarían en agitar al país africano. Arruinada y alejada del epicentro de la industria musical, Nina se mostraba extenuada en todos los sentidos. Un intento de suicidio en Londres la puso al borde del abismo y tuvo que degradarse actuando en garitos de mala muerte. A su regreso a Estados Unidos, reclamada de nuevo por Stroud, las presiones del fisco frustraron su reaparición en el Carnegie Hall en 1977. De vuelta a Europa, la grabación del controvertido *Baltimore* (CTI, 1978) recompuso algo su figura de cara al gran público. Pero el daño estaba hecho y ni siquiera su estancia en París, entre la angustia y el frenesí, y Londres (con varios conciertos en el Ronnie Scott's) ni la edición de *Fodder On My Wings* (Carrere, 1982) equilibraron su situación. Las crisis nerviosas, motivadas por su negativa a seguir el tratamiento médico, se repitieron entonces, mientras que una estancia en Nimega (Holanda) marcó cierta mejora, oxigenada por la elección de su *My Baby Just Cares For Me* por Chanel para su spot televisivo en 1987. Después de una década en el abismo, el éxito retornaba, aunque sin poder encubrir sus demonios, entre el miedo y la avaricia, inmersa en la batalla por redimirse de añejos contratos leoninos.

El precipicio afectivo y la duda también se mostraron en unas discutibles memorias, *I Put A Spell On You* (1992), firmadas en colaboración con Stephen Cleary. Su último álbum de estudio -*A Single Woman* (Elektra, 1993)- enfiló concluyentemente el rumbo del ocaso, envuelta en caprichos,

depresiones e incluso episodios de violencia física. Instalada en el sur de Francia y debilitada por la medicación, su música se sostenía en su pasado y sus directos eran cada vez más esporádicos. Galardones y homenajes diversos -paradoja: también el del Curtis Institute- la arroparon en sus postreros años mientras una nueva generación descubría su música. Aislada por su mánager, Clifton Henderson, y devorada por el cáncer, Nina Simone falleció en su casa de Carry-le-Rouet el 21 de abril de 2003, cumpliendo la profecía que dictó a su amigo Gerrit de Bruin: "Moriré a los 70 porque después sólo hay dolor".



FE DE ERRATAS AguaTinta N°7, sección Música

DICE: Javier Ramos, trompetista chileno y uno de los líderes de la iniciativa...

DEBE DECIR: Javier Ramos, trombonista chileno y uno de los líderes de la iniciativa...

# GIORDANO BRUNO

## LA FILOSOFÍA EN LLAMAS<sup>(1)</sup>

Por Gonzalo Muñoz Barallobre

*Hay dos tipos de filósofos: los que se pegan a lo establecido y los que abren nuevos caminos poniéndose en el punto de mira de quienes alimentan el statu quo. Bruno fue de los segundos. Por eso está aquí.*

Siguiendo con la mencionada clasificación, los primeros –los filósofos acomodaticios– siempre son recompensados por sus obras, mientras que los segundos son tratados como lo que son: personas molestas, incómodas e incorrectas que deben ser perseguidas. Giordano Bruno no es que pertenezca a estos últimos, es que bien podría ser su patrón. Un patrón laico cuya vida, cuya leyenda, ilumina a los hombres y a las mujeres que aún están dispuestos a generar una nueva forma de ver el mundo y de relacionarse con él.

### Un niño que va por libre

Bruno nació en Nola, en el reino de Nápoles. Fue el fruto del matrimonio entre un soldado al servicio de la corona Española y de una mujer cuyo nombre aún sorprende: Fraulissa Savolino. Vio por primera vez la luz de este mundo en el año 1548, pero bajo un nombre que para la mayoría es tan desconocido como su justificación: Filippo, en honor a Felipe II, al Emperador al que el padre de la criatura servía con diligencia y fidelidad. El nombre que todos conocemos, Bruno, fue impuesto en su ordenación en honor al antiguo prior del convento en el que el nolano tomó los hábitos.

De su infancia se conoce que estuvo marcada por la soledad y la melancolía. Era un niño inadaptado que solo encontraba consuelo paseando, escribiendo y hablando con el monte que coronaba su pueblo, el Cicala. En cuanto tuvo edad de iniciar sus estudios, y gracias a que los soldados tenían ciertos privilegios a la hora de dar a sus hijos una buena educación, su familia le envió a Nápoles, una ciudad en la que la vida intelectual, comercial y cotidiana era un auténtico hervidero. Algo lógico, cuando se sabe que aquella urbe, con unas 250.000 almas, era una de las más masificadas de Europa.

El sitio en el que Bruno se instala es el Monasterio de San Domenico, en cuya orden ingresará en 1565, se hará sacerdote en 1572 y bajo cuya enseñanza llegará a ser Doctor en 1575. Hasta aquí nada raro,

salvo algunos episodios menores en los que ya Bruno enseñó los dientes a sus hermanos dominicos. El más significativo, cuando el nolano sacó de su celda un cuadro del obispo Antonio de Florencia y otro de la Virgen: un gesto que tenía cierto tufo a protestantismo, ya que los religiosos italianos sentían una devoción absoluta por ella.

### Herejía y huida

Nada más estrenar su posición de Doctor –no llegará al año–, Bruno empieza a verse en el derecho de decir lo que piensa, que no es otra cosa que poner en duda dogmas vertebrales del catolicismo: la Encarnación, la existencia del Infierno y el Purgatorio y la divinidad de Cristo. El resultado son dos acusaciones de herejía que le harán huir rápidamente de Italia y comenzar una peregrinación por Europa.

Destacan sus estancias en Ginebra, ahí conoce de primera mano el calvinismo; en París, donde dice abiertamente ser copernicano y neoplatónico; Toulouse, en cuya universidad imparte durante dos años clases; y, finalmente, Inglaterra, país que le acoge con generosidad –en Londres vive en la casa del embajador de Francia–, y que le brinda la posibilidad de publicar sus principales obras; todas ellas, por cierto, escritas en italiano, algo completamente atípico en una época en la que el latín era lengua obligada, por lo menos entre los intelectuales católicos.

El pensamiento de Giordano Bruno destaca por una provocadora combinación, que mezcla distintas escuelas y teorías, aunando pasado, presente y futuro de una forma tan compleja como inclasificable. Así, en su filosofía identificamos influencias directas del pitagorismo, del neoplatonismo (Plotino), de la teoría copernicana, del atomismo griego (Demócrito y Lucrecio), de la teología y mística medieval (Scoto Erígena y Nicolás de Cusa), del averroísmo y de las corrientes herméticas que habían aflorado en el Renacimiento (Hermes Trimegisto).

### Tres nociones básicas

Resumir la filosofía de Bruno no resulta fácil: es demasiado rica y está llena de matices, pero sí es posible identificar tres líneas principales: infinitud de los mundos, monismo y animación universal.

La primera tiene que ver con su apuesta por la teoría copernicana; ahora bien, Bruno la lleva más lejos de lo que jamás lo habría hecho el propio Copérnico, y si lo hace es porque ha leído un libro decisivo para él De la Naturaleza de las cosas, de Lucrecio, ya que igual que este poeta romano, Bruno postula que el universo es infinito y que a su vez está formado por infinitos mundos. No es que la Tierra no sea el centro del sistema solar, es que ni siquiera el sistema solar es centro de nada. Así, el mismo eje de la teoría copernicana, el Sol, no es otra cosa que una de las infinitas estrellas que iluminan y calientan las infinitas Tierras que el universo alberga.

Si decimos que la filosofía del nolano es monista, es porque para él solo hay una única sustancia que se manifiesta de distintas formas. Al decir esto, el universo y Dios quedan identificados: ni el mundo es externo a Dios ni este está por encima del mundo. Una identificación que acerca peligrosamente el pensamiento de Bruno al panteísmo; peligrosamente porque entonces esta era una posición intelectual severamente perseguida por la Iglesia, ya que entre ella y el ateísmo no hay tanta distancia.

En lo que se refiere a la animación universal, se nota la influencia directa de Platón, los neoplatónicos y la tradición hermenéutica. Se resume en la idea de que el universo es un todo interconectado que se define por estar vivo, incluyendo los seres inanimados.

### La condena del fuego

De vuelta a su biografía, desde Londres, bajo el amparo del embajador de Francia, Bruno dispara al mundo su pensamiento y también se prepara para cometer el error que le costaría la vida: piensa que en Italia van a cambiar las cosas y decide regresar. Primero va a Venecia, y finalmente pone los pies en la capital del catolicismo, Roma. La Inquisición, enterada de que Bruno está en la Ciudad Santa, decide ir a por él. Su siniestro mecanismo se pone en marcha y es detenido y encarcelado. Pasará ocho años en la cárcel de la Inquisición, ocho largos años en los que solo saldrá para asistir a juicios en los que ya todo estaba decidido. O no, porque los Inquisidores, con el cardenal Belarmino a la cabeza, aún le dan la posibilidad de retractarse, pero él decide no hacerlo. De este modo, será condenado a morir en la hoguera bajo la acusación de “herejía obstinada y pertinaz”. Bruno asume la pena con una sentencia que sigue resonando en el laberinto de la Historia: “Puede que a vosotros os cause más temor pronunciar esta sentencia que mí aceptarla”.

El 17 de febrero de 1600 lo sacan de su celda y lo conducen al Campo de las Flores. Se le desnuda y se le pone sobre la pira, pero antes de prender el fuego se le ofrece, con el fin de salvar su alma, besar un crucifijo: él quita la cara y con ese gesto pone punto y final. El fuego se enciende y

el filósofo arde ante los ojos de los inquisidores y de todos los curiosos que se habían acercado a la plaza.

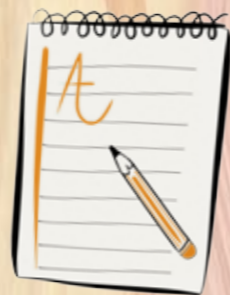
### Un hombre del futuro

Era el fin del hombre pero el comienzo de la leyenda, ya que, en 1889, los estudiantes de Roma, a través de una campaña de suscripción internacional, encargan a Ettore Ferrari esculpir en bronce a Giordano Bruno. Con el apoyo del alcalde de Roma logran poner en la Plaza de las Flores la mítica escultura. La razón la dejan escrita en el pedestal: “A Bruno, de la generación que vislumbró, aquí, donde ardió la pira”. Al día de hoy, todos los 17 de febrero, la fecha en la que el fuego sacó a Giordano Bruno de este mundo, la estatua asiste a una sorprendente peregrinación laica. Desde su ubicación, la estatua sigue enfrentándose desafiante al Vaticano. Puede que el tiempo y el devenir de la cultura le hayan dado la razón a Bruno, y que los que le condenaron ahora tengan más miedo que el que él tuvo al conocer su condena.



# La tinta de...

Autores nacidos en noviembre



*¿Qué dolor hay en la ausencia, sino una carencia de la vista de lo que se ama? Pues éste, claro está que le tiene la muerte más circunstanciado: porque la ausencia trae una carencia limitada; la muerte una carencia perpetua.*

Sor Juana Inés de la Cruz, Carta atenagórica

*La civilización, tomada en su conjunto, puede ser descrita como un mecanismo prodigiosamente complejo donde nos gustaría ver la oportunidad que nuestro universo tendría de sobrevivir, si su función no fuera la de fabricar lo que los físicos llaman entropía, es decir, inercia (...). Antes que «antropología» habría que escribir «entropología» como nombre de una disciplina dedicada a estudiar ese proceso de desintegración en sus manifestaciones más elevadas.*

Claude Lévi-Strauss, Tristes Trópicos

*No sé si las actuales condiciones del mundo permiten el equilibrio de forma y expresión, porque serían raros los poetas en tal estado de vivencia puramente poética, libres del aturdimiento del tiempo, que logren hacer del grito música, esto es, que creen poesía como se forman los cristales. Pero creo que todos padecen, si son poetas. Porque al final se siente que el grito es grito y la poesía ya es el grito (con toda su fuerza), pero transfigurado.*

Cecilia Meireles, El poeta

*La voz del artista saca su fuerza de que nace de una soledad que apela al universo para imponerle el acento humano, y en las grandes artes del pasado sobrevive para nosotros la invencible voz interior de las civilizaciones desaparecidas.*

André Malraux, La Psicología del Arte

*Es cierto que todas las promesas deben ser inolvidables, pero cuando están hechas a personas como usted, deben ser sagradas.*

Madeleine de Scudéry, Las Mujeres Ilustres o Arengas Heroicas

*Era como esos viajeros que pierden el tiempo en las posadas olvidando que el fin del viaje no es la posada. Cuando os recordaba que era preciso vivir con la conciencia de su destino, me decíais que era una pedante.*

Eugène Ionesco. Su personaje Margarita en El Rey se Muere.

*El presidiario sabe perfectamente que es un prisionero, que es un réprobo, y conoce la distancia que le separa de sus superiores; pero ni estigmas ni cadenas le harán olvidar que es un hombre*

Fiódor Dostoyevski, Memoria de la Casa de los Muertos

# Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...



**El Mito de Sísifo.** Albert Camus

Descargar en: [http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el\\_mito\\_de\\_sisifo.pdf](http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf)



Esta obra del destacado pensador argelino incluye una disertación acerca de la sensibilidad absurda, entendida como un "malestar espiritual" que constituye, a su vez, un problema filosófico: juzgar el sentido de la existencia. Vivir, según el autor, es una costumbre que adquirimos antes que la de pensar, pero cuando el hombre empieza a percibir la ausencia de

razones para mantenerse en ella, descubre que se encuentra en un mundo agitado, donde lo cotidiano se hace insoportable e insignificante.

El suicidio, es, en palabras de Camus, un desconocimiento, pues quien lo comente no advierte la vida tal como es, se resiste a vivir con lo dado, asume su existencia como un esfuerzo inútil que nada significa. Por su parte, dar el salto o conservar la esperanza en el corazón humano es aceptar que el mundo nos ha superado, pero que ante esta realidad hay una salida, un refugio. En resumen, es el renunciamiento al estado absurdo.

**Para Leer al Pato Donald.**

Ariel Dorfman y Armand Mattelart.

Descargar en: <https://mega.nz/#!xIkxVD5R!OPGquR7c1i6X2qEP2vXMHxIprvkMo3-w6Vc3QapadCM>



Concebido como un manual de descolonización, esta obra reconstruye la ideología imperialista subyacente en las relaciones entre los personajes de Disney. Para los autores, tras la máscara del mito Disney se esconde el insoslayable mensaje propagandístico del imperialismo cultural y capitalista estadounidense y del mítico "American Way of Life". Así,

las historietas, más que un divertimento infantil, son un manual de instrucciones para los pueblos subdesarrollados sobre cómo han de ser sus relaciones con los centros del capitalismo internacional. Fue publicado en Chile a poco más de un año del arribo de la Unidad Popular al gobierno, perturbando una región hasta ese momento postulada como indiscutible. Los diarios de la derecha chilena fueron inteligentes al sacarlo de las secciones bibliográficas y comentarlo en las de política; la Associated Press, por su parte, difundió un alarmado cable entre sus abonados por el mundo.

**La Nostalgia Feliz.** Amélie Nothomb

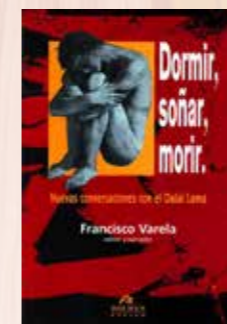
Descargar en: <http://www.megaepub.com/amelie-nothomb-la-nostalgia-feliz.html>



"Todo lo que amamos se convierte en una ficción. De las mías, la primera fue Japón". Así arranca Nothomb esta nueva entrega de sus ficciones autobiográficas. La belga retoma el hilo de *Ni de Eva ni de Adán*, la narración de un idilio de juventud de su sosias literaria con Rinri. Dieciséis años más tarde, Nothomb acepta la invitación de una televisión francesa de regresar a su país natal. Allí no sólo se reencontrará con Rinri, sino también con su niñera, Nishio-san. Es el Japón de sus orígenes y su personal Shangri-La literario. Un país al que pertenece, pero le es extranjero, o sea, un oxímoron, como el título de la novela. El lugar en el que nació y se crió hasta los cinco años, pero inmersa y traspasada por una peculiar mixtura cultural. Y esto dota a su vital y melancólica prosa de una descacharrante lucidez. "Lo que has vivido -escribe Nothomb en el delicioso arranque de su nueva novela- te deja una melodía en el interior del pecho: ésa es la melodía que, a través del relato, nos esforzamos en escuchar".

**Dormir, Soñar, Morir. Nuevas Conversaciones con el Dalai Lama.** Francisco Varela

Descargar en: <https://mega.nz/#!DixWaiZ!A0my43BG2OpOBm8MDEF3PSHePNFORn5jYG3cOmpEco0>



Un diálogo histórico entre destacados hombres de ciencia de Occidente y uno de los principales representantes actuales del budismo, el Dalai Lama del Tíbet. Girando en torno a los tres momentos clave de la conciencia: el dormir, el soñar y la muerte -lo que el conocido neurocientista Francisco Varela llama "las zonas en penumbra del ego"-, las conversaciones tuvieron lugar durante la Cuarta Conferencia Mente y Vida, en Dharamsala, India. Con contribuciones de aclamadas voces, como la del filósofo Charles Taylor, la psicoanalista Joyce McDougall, la psicóloga Jayne Gackenbach, la antropóloga cultural Joan Halifax y el neurocientista Jerome Engel, la obra es tan absorbente como amena. Ya sea el tópico el soñar

lúcido, las experiencias cercanas a la muerte o la estructura misma de la conciencia, los participantes en este singular intercambio nos deleitan con el descubrimiento de convergencias y divergencias entre sus respectivas tradiciones.



AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.