



CyP

Revista Cambios y Permanencias

Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol. 8, Núm. 2, pp. 180-211 - ISSN 2027-5528

Pensar y representar la muerte: aproximaciones desde Schopenhauer, Freud y Bauman

Thinking and representing death: an approach departing from
Schopenhauer, Freud, and Bauman's contributions

Hernando Escobar Vera

Universidad Complutense de Madrid
orcid.org/0000-0001-9321-3272

Recibido: 30 de marzo de 2017
Aceptado: 22 de agosto de 2017



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación

Pensar y representar la muerte: aproximaciones desde Schopenhauer, Freud y Bauman¹

Hernando Escobar Vera
Universidad Complutense de Madrid

Comunicador social–periodista de la Universidad de La Sabana. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Máster en Psicoanálisis y Teorías de la Cultura de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad adelanta su investigación doctoral en torno a “estéticas contemporáneas” en la Universidad Complutense de Madrid.

Correo electrónico: hescobar@ucm.es

ORCID: orcid.org/0000-0001-9321-3272

Resumen

Se ponen en relación ideas de Schopenhauer, Freud y Bauman acerca de la muerte, con miras a hacer énfasis en la relevancia afectiva y ética de este problema para los seres humanos, y en la necesidad de que siga siendo pensado y representado artísticamente. El arte, especialmente en el marco de las estéticas de la transitoriedad, se erige como una manera de afrontar y abordar la muerte, ese *real* que se resiste a toda simbolización, al mismo tiempo que no deja de requerirla. La mirada artística de la muerte se ilustra a través de algunos fragmentos de obras narrativas de los escritores colombianos Juan Diego Mejía, Tomás González y Piedad Bonnett.

¹ Estudio realizado en el marco de la investigación sobre arte y muerte, para obtener el título de máster en Psicoanálisis y Teorías de la Cultura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

Palabras clave: Muerte; arte; psicoanálisis; estética de la transitoriedad; Arthur Schopenhauer (1788-1860); Sigmund Freud (1856-1939); Zygmunt Bauman (1925-2017).

Thinking and representing death: an approach departing from Schopenhauer, Freud, and Bauman's contributions

Abstract

In this article, Schopenhauer, Freud and Bauman's ideas about death are interlinked. Focus is set on death's ethical and affective relevance for human beings and on the need to keep thinking about death and keep representing it artistically. Art is considered, especially in the context of transiency aesthetics, as a way to face and approach death, the *real thing* that resists any symbolization, even though at the same time it requires it. Those issues are exemplified through several narrative fragments of colombian writers Juan Diego Mejía, Tomás González, and Piedad Bonnett.

Keywords: Death; Art; psychoanalysis; transiency aesthetics; Arthur Schopenhauer (1788-1860); Sigmund Freud (1856-1939); Zygmunt Bauman (1925-2017).

Introducción

“Cada uno de nosotros debía a la naturaleza una muerte”.

Sigmund Freud, *De guerra y muerte* (2012b)

A través de esta frase, Freud (2012b) emula la que dijera el príncipe Hal cuando se dirige a Falstaff en *Henry IV*: “Debes a Dios una muerte”, y lo hace con el ánimo de

recoger el presupuesto según el cual aceptamos, como *principio de realidad*, la inminencia de la muerte. Sin embargo, se trata tan solo de “una actitud insincera”, dice Freud, ya que en verdad “hemos manifestado la inequívoca tendencia a hacer a un lado la muerte, a eliminarla de la vida. Hemos intentado matarla con el silencio” (p. 290).

En efecto, con la sofisticación de las sociedades se registra cierta tendencia a la negación de los alcances de la muerte, como se ve, por ejemplo, a través de la desritualización que Allouch denomina *muerte seca* o de la banalización del homicidio en el cine y los juegos de video. La muerte se ha convertido en un asunto ajeno, que no nos concierne a ‘los inmortales’ hasta que nos vemos confrontados con la enfermedad o la defunción de alguien cercano. Entonces, la muerte, patente, se torna en algo que hay que eludir a toda costa: comer bien, hacer deporte, evitar riesgos, no enfermarse, no envejecer y, sobre todo, no morir. Es decir, la muerte no existe, y cuando empieza a existir, se huye de ella.

La patencia de la muerte, implicada incluso en su negación, deja ver el lugar preponderante que al fin de cuentas ocupa en las vidas individuales. Religiones, filosofías y artes de todos los tiempos han atendido ese problema, con el ánimo, o bien de mantener a la muerte viva e integrada al devenir vital, es decir, de reconocerla, procurar comprender su sentido o aplacar sus alcances sobre nuestra vida afectiva, o bien de intentar matarla.

Tres de las reflexiones más interesantes sobre nuestra actitud hacia la muerte las aportan Arthur Schopenhauer (1788-1860), Sigmund Freud (1856-1939) y Zygmunt Bauman (1925-2017). Los dos primeros comparten el contexto de la Modernidad y cierta tendencia al positivismo, pero están separados por cien años, una guerra mundial y la ruptura en la historia de las ideas que implicó la noción de *lo inconsciente*; las reflexiones sobre la muerte del segundo y el tercero, al menos las aquí recogidas, están separadas por otros casi cien años, otra guerra mundial y el disloque en las epistemologías modernas que han significado todos los *post* en el arte y la filosofía.

Este texto se propone relacionar los aportes de los tres en torno a nuestra actitud hacia la muerte. En primera instancia se deja ver cómo dos actitudes aparentemente opuestas: el miedo a morir y la disposición a dar la vida por una causa justa, son caras de la misma convicción íntima de que la muerte no nos atañe ni a los cobardes ni a los Aquiles sin su talón: los inmortales somos todos. Posteriormente se contrasta la pretendida objetivación de la cuestión de la mortalidad, puesta en escala cósmica para hacer lucir la vida individual contingente e irrelevante, con el reconocimiento de la pertinencia de los afectos humanos en torno a las vidas ajenas y a la propia, a propósito del duelo, el temor a morir y la fantasía psíquica de inmortalidad.

Finalmente, con Bauman, se sitúa el problema en el territorio del arte que asume el reto de dibujar la muerte y la mortalidad en torno a los cuerpos vivos y sus afectos, con énfasis en las *estéticas de la transitoriedad*. Para ilustrarlo y remarcar el diálogo entre arte y filosofía, a lo largo del artículo se presentan fragmentos literarios y reflexiones de tres escritores colombianos actuales: Juan Diego Mejía (Medellín, 1952), Tomás González (Medellín, 1950) y Piedad Bonnett (Amalfi, 1951)².

Los inmortales: sobre héroes y cobardes

El dedo índice de Mao (Mejía, 2003) se basa en las discusiones políticas de la universidad pública colombiana en los años de 1970; el libro tiene la pretensión de designar una verdad incontestable; señala una dirección de seguimiento imperativo. Al *dedo* lo acompaña una concepción heroica de la política, se les hace creer a los jóvenes que su vida cobra sentido cuando la ponen en juego en la revolución promovida por el maoísmo; cuando la pierden, se hacen inmortales:

² No se trata, en cualquier caso, de un intento de caracterización del problema en el contexto colombiano; el lugar que ocupan estos tres escritores más bien da cuenta de cómo también se piensa la muerte a través de la narrativa literaria, en diálogo, más directo o más mediado, con la filosofía, el psicoanálisis y las teorías estéticas, pero de un modo que se centra en lo concreto: en la vida y la experiencia.

“El muerto [un maoísta en medio de una confrontación urbana con la policía] levantó la cabeza, se tocó por el lado del corazón, nada de líquido espeso y rojo, nada garantizaba su inmortalidad, nada haría gritar su nombre en las próximas manifestaciones, No tenés nada, compadre, sólo te pegaron una pedrada, le dijo el fotógrafo y se apartó un poquito para tomarle una foto en la misma pose del Che Guevara muerto en Bolivia, pero sin sangre” (Mejía, 2003, p. 91).

Mediante esta puesta en evidencia del deseo heroico de los jóvenes —y de su propio deseo en los años de 1970— y esta crítica al tipo de liderazgo con el que se los manipulaba para convertirlos en carne de cañón, Juan Diego Mejía deja ver su escepticismo actual frente al ideal heroico. En sus obras, la representación de la muerte, destino del héroe, no lo reviste de aureolas, no le concede la inmortalidad de quien tiene la verdad y hace lo justo —si bien sí le reconoce la entereza de la intención filantrópica—, sino que desnuda su caducidad y el sinsentido de su sacrificio. Al quedar el héroe desprovisto de la ilusión de trascendencia, se erosiona el ideal que lo ha abocado al sacrificio. El héroe fallido es vehículo de la estética débil que cultiva el escritor paisa³.

En otro texto, *La historia de Horacio* de Tomás González, el protagonista teme a la muerte más que a nada. Otro personaje, Juan Diego, ha quedado parapléjico, y Horacio piensa que sería mejor morir que estar así, pero luego recapacita: cualquier atisbo de vida es mejor que la muerte: “Dios me libre, algo se oirá, aunque sea el nailon de las medias de la enfermera, aunque sea la bulla de los pájaros. Y si uno se hace entender con las cejas, como le están enseñando a Juan Diego, puede pedir que lo saquen a mirar el prado o algo” (González, 2011a, p. 176).

Horacio disfruta del mundo que lo rodea, pero toda esa belleza que percibe se empieza a volver dolorosa ante la inminencia de su propia muerte. A través de este personaje, González plantea al lector la tensión entre el principio de realidad «hemos de

³ Esto lo desarrollo en: *Juan Diego Mejía: hacia una «estética débil»* (2015).

morir» y nuestra ilusión secreta —o evidente en el caso de Horacio— de ser inmortales, y señala el sufrimiento que trae esta ilusión.

Freud considera que como efecto de una actitud temerosa frente a la muerte “la vida se empobrece, pierde interés, cuando la máxima apuesta en el juego de la vida, que es la vida misma, no puede arriesgarse” (2012b, p. 291). Justamente este empobrecimiento de la vida se representa como sufrimiento y pérdida de vitalidad en *La historia de Horacio*. Sus hermanos, Álvaro y Elías, se refieren a “la sensibilidad extraordinaria de Horacio, que los había siempre maravillado y conmovido [...] La vida le llega demasiado intensa —dijo Elías—. Y lo está matando” (p. 119-120). Horacio padece “la inclinación a no computar la muerte en el cálculo de la vida” que, según Freud, “trae por consecuencia muchas otras renunciaciones y exclusiones” (2012b, p. 292).

Horacio encarnaría, en palabras de Schopenhauer (1987), a aquel que “se resiste con extrema obstinación al advenimiento de la muerte y la recibe desesperadamente” (p. 449). Aunque esta actitud resulte “despreciable” para el filósofo alemán, el personaje no produce desprecio; por el contrario, se hace entrañable y genera compasión, quizás porque su apego irracional a la vida nos es familiar: después de todo, como dice Freud, “en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad” (2012b, p. 290)⁴.

Así, los que se apegan a la vida y los que están dispuestos a darla por unos ideales colectivos participan de la misma convicción inconsciente de inmortalidad. Sin embargo, es fácil caer en la oposición maniquea que asocia apego a la vida con cobardía y heroísmo con valentía, y que valora estas actitudes de manera opuesta. El mismo Freud cae en esta trampa en algunas de sus consideraciones sobre la muerte, en las que hace pesar un deber

⁴ Aquí una primera coincidencia entre Schopenhauer y Freud: para el primero, la ilusión de inmortalidad es inconsciente; para el segundo, la voluntad de vivir “es en sí ciega e inconsciente” (Schopenhauer, 1987, p. 449).

ser heroico sobre la vida humana. Él plantea que el temor a la muerte afecta, por ejemplo, el progreso:

“No osamos considerar cierto número de empresas que son peligrosas pero en verdad indispensables, como los ensayos de vuelo, las expediciones a países lejanos, los experimentos con sustancias explosivas. Nos paraliza para ello este reparo: ¿Quién ha de sustituirle a la madre su hijo, a la mujer su esposo, a los hijos su padre, si es que acaece una desgracia?” (2012b, p. 292).

Opone a estas inquietudes la divisa de la Hansa⁵: “Navegar es necesario, vivir no lo es” (p. 292) y asocia la opción de tomar estos riesgos “necesarios” con el heroísmo: “La fundamentación del heroísmo según la *ratio* descansa en el juicio de que la vida propia no puede ser tan valiosa como ciertos bienes abstractos y universales” (p. 298).

Esta visión en la que las vidas individuales admiten ser subordinadas a ideales colectivos, como el progreso o las guerras “justas”, sin duda está influida por las ideas de su tiempo. No son anecdóticas las muertes implicadas en la construcción de obras monumentales durante los cien años anteriores. En todo caso, esa disposición social a comprometer las vidas ajenas tiene antecedentes a lo largo de la historia: de las Pirámides de Egipto a la apertura de nuevas rutas de navegación; del esclavismo al heroísmo. El mismo Schopenhauer presta argumentos para tal posición cuando cuestiona que el ser humano piense en la vida como el mayor bien y en la muerte como el mayor daño: “este apego sin límites a la vida [...] no puede haber surgido del conocimiento y la reflexión, pues ante ellos ese apego parece más bien algo necio: el valor objetivo de la vida es muy incierto y siempre cabe dudar de si es preferible a la inexistencia” (p. 448).

⁵ “*Navigare necesse est, vivere non necesse*” fue el lema de El Hansa, una asociación comercial y defensiva, en la que participaron ciudades en torno al Mar Báltico, entre principios del siglo XII y principios del XVII. El lema deja entrever tanto la peligrosidad de las empresas marítimas en esas aguas durante la Edad Media, como la necesidad sentida de emprenderlas.

En *La Odisea*, como en las películas de acción o en los juegos de video, la única vida relevante es la del protagonista y los demás héroes. No importa cuántas vidas arranquen Caribdis, la tormenta o los gigantes. Las vidas de los otros se representan como insustanciales. La muerte se banaliza. Si las vidas individuales resultan tan contingentes, ¿por qué no darlas por algo más duradero, como una causa social, sea esta la revolución maoísta, el triunfo en la guerra o el progreso? La cuestión es que la objetividad o no del valor de las vidas individuales resulta irrelevante frente a la conciencia intersubjetiva que se ha venido construyendo durante siglos, desde el “no matarás” bíblico hasta el derecho inalienable a la vida, consagrado como el primero de los derechos humanos y como principio de las constituciones políticas de los estados modernos.

Freud matiza su posición. No son solamente el valor y el desprendimiento desinteresado los que mueven a los héroes: “más frecuente ha de ser el heroísmo instintivo e impulsivo que prescinde de cualquier motivación de esa índole y sencillamente arrostra el peligro, tras asegurarse [...] «*Eso nunca puede sucederte a ti*»” (2012b, p. 298). Los héroes no temen a la muerte, por la misma razón que sí le teme Horacio: ninguno de ellos la concibe. Se trata de “héroes que no pueden creer en la muerte propia” (Freud, 2012b, p. 300).

Lyotard plantea que, con la incredulidad frente a los metarrelatos, el héroe pierde “los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito” (1991 [1979], p. 5), por tanto, las identificaciones con los grandes nombres, los héroes de la historia actual, se hacen más difíciles (p. 16). A pesar de esto, se puede seguir la trayectoria del héroe tanto en proyectos políticos actuales, así sean anacrónicos, como en piezas narrativas, entre las cuales las más visibles son algunas películas de Hollywood. Permanencia que subraya, sin duda, cierta preponderancia social del pensamiento fuerte y del narcisismo, que siguen enlazando con la fantasía heroica. No obstante, a pesar de su vigencia en el imaginario revolucionario, en los fundamentalismos y también en la narrativa hollywoodense, el héroe es una figura agonizante, volcada a su caducidad.

La muerte: ¿en perspectiva cósmica o a escala humana?

Tomás González (2011) registra cómo “la vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío. La cucarachita a su rendija, la plantita a su hendija del ladrillo o a la roca desnuda” (p. 57). Esta observación la hace David, protagonista de *La luz difícil*, otra obra de González, cuando años después de la muerte de sus seres queridos, él, David, espera resignado la suya. El desvarío con el que la plantita o la cucarachita se aferran a la vida no es diferente del de los seres humanos; sin embargo, David, en su tránsito hacia la vejez y a través de sus experiencias dolorosas y estéticas de la muerte, ha ganado una lucidez que le ha permitido asumirla como parte de la vida, con inquietud estética.

En su momento, Schopenhauer también puso en relación la disposición hacia la muerte de los seres humanos y la de otros seres vivos. Se refirió a una fuerza de la naturaleza común a ambos, que él denominó *voluntad de vivir*, la cual los ataría a la vida; pero también señaló la particularidad de la relación humana con la muerte, que se desprendería del hecho de saber de su inminencia: mientras “el animal disfruta inmediatamente del pleno carácter imperecedero de la especie”, en los humanos, “con la razón, comparece la espantosa certeza de la muerte” (1987, p. 446). Schopenhauer valora negativamente este carácter espantoso, fuente de sufrimiento, puesto que “la mayor angustia es el miedo a la muerte” (p. 448) y considera que tal actitud no se compadece con el verdadero significado de la muerte: “sólo son las pequeñas cabezas limitadas las que [la] temen seriamente” (p. 459), puesto que, según él, un verdadero conocimiento de la muerte conduciría a superar el sentimiento de espanto que esta provoca en las “cabezas limitadas”. Su argumentación parte de dos presupuestos: 1. que “desde el punto de vista del conocimiento no aparece ninguna razón por la que temer a la muerte” (p. 451) y 2. que no es la “parte cognoscente de nuestro yo la que teme a la muerte, sino que la fuga de la muerte procede tan sólo de la ciega *voluntad* de la cual está colmada [sic] todo lo viviente” (p. 451). Estos, a su vez, se anudan en torno a un principio ideológico propio del positivismo: que es posible y deseable subordinar la afectividad irracional —en este caso, la

que despierta la muerte— a principios universales inteligibles y objetivables. El problema, desde luego, es dar con tales principios.

En búsqueda de coincidencias y divergencias, a continuación se ponen en relación los hallazgos de Schopenhauer y Freud al respecto⁶.

Voluntad de vivir y pulsiones de vida

Schopenhauer se pregunta por el “auténtico ser de cada cosa que se sustrae por doquier a nuestra mirada y es absolutamente misterioso” (1987, p. 452) y extiende su indagación a lo que se nos escapa respecto a la vida y la muerte individuales, fenómenos que él analiza en relación con las fuerzas de la naturaleza, a través de un enfoque que hoy denominaríamos *cósmico*. Le interesa averiguar cómo “se comporta el conjunto de la naturaleza frente a la muerte”, en oposición a “los seres individuales” (p. 457). Como resultado de su indagación, da con una fuerza de la naturaleza que él denomina *voluntad de vivir*: “todo nuestro ser es en sí voluntad de vivir” (p. 449). Dicha voluntad sería la fuente de la tendencia de los seres vivos a aferrarse a la vida y fuente también del temor humano a la muerte: “este miedo apriorístico a la muerte sólo es el reverso de esa voluntad de vivir que somos todos nosotros” (p. 448). Tal hallazgo no solo es compatible con la noción de *pulsión de vida* de Freud, sino que probablemente influyó, tanto en el desarrollo conceptual de este aspecto central de la teoría del inconsciente, como en el método especulativo del que se vale el psicoanalista austriaco. Así como Schopenhauer lo hace con la *voluntad de vivir*, Freud rastrea la tensión entre la vida y la muerte desde los seres más básicos hasta los humanos, en búsqueda de unos principios universales.

⁶ Sobre la influencia de Schopenhauer en el pensamiento de Freud hay numerosos trabajos. Algunos de los más recientes son los de Young y Brook (1994), Barreira (2009), Barrero (2010) y Gallegos (2012). Uno de los asuntos que se debaten es si Freud leyó a Schopenhauer y si dio reconocimiento a esa lectura; más adelante se señala que sí lo hizo.

La búsqueda de ambos los orilla a lo imposible, a los límites de la ciencia y la filosofía, y ambos se decantan por la atribución del origen de la vida y su permanencia a una fuerza innombrada. Mientras Schopenhauer se refiere a la “ubicuidad y eternidad de las fuerzas naturales” (1987, p. 456), Freud plantea que “en una época indeterminada fueron despertados en la materia inanimada, por la actuación de fuerzas inimaginables, las cualidades de lo viviente” (1993, p. 306). Pero más allá de los escollos de las primeras causas, en *Más allá del principio del placer*, Freud observa en seres unicelulares una doble tendencia pulsional, de la que deriva dos especies de pulsiones: “aquellas que quieren llevar la vida hacia la muerte, y otras [...] que aspiran de continuo a la renovación de la vida y la imponen siempre de nuevo” (1993, p. 314).

A las primeras, Freud las denomina *pulsiones de muerte*, estas retraerían la vida hacia un previo estado inanimado (1993, p. 306); a las otras, *pulsiones de vida*, cuya característica central la encuentra en las células germinativas, que se oponen “a la muerte de la sustancia viva y saben conseguir para ella aquello que nos tiene que aparecer como inmortalidad potencial” (1993, p. 308). Las *pulsiones de vida*, a su vez, se dividen en pulsiones de objeto y pulsiones narcisistas, y se rigen por el principio de placer, mientras que las *pulsiones de muerte* son aquellas que habrían conducido a Freud a preguntarse qué hay más allá de ese principio. En esta teorización, Freud reconoce la influencia de Schopenhauer: “Hemos arribado inesperadamente al puerto de la filosofía de Schopenhauer, pensador para el cual la muerte es el «verdadero resultado» y, por tanto, el objeto de la vida y, en cambio, la pulsión sexual⁷ es la encarnación de la voluntad de vivir” (1993, p. 318).

Además de la vecindad de los conceptos, los dos coinciden en indagar por un sustrato de la tensión entre vida y muerte que trascienda la simple experiencia humana y que le dé cierta objetividad a estos fenómenos. Y así como Schopenhauer encuentra en la *voluntad de vivir* la fuente del miedo humano a la muerte, Freud comprende el deseo de

⁷ Más adelante, en el mismo texto, engloba la *pulsión sexual* dentro de la noción de *pulsión de vida*.

aferrarse a la vida como una necesidad biológica que se expresa a través de las *pulsiones de vida*.

La muerte: lenguaje de la naturaleza y manifestación del principio de realidad

Para Freud, el *principio de realidad* es un principio regulador que se impone sobre el *principio de placer*, en una tensión que rige el funcionamiento psíquico. Cuando lo introduce, se propone investigar la relación del hombre con la realidad e “incorporar el significado psicológico del mundo exterior real-objetivo” en su teoría sobre la constitución y funcionamiento del psiquismo humano (1991, p. 224). Considera que el *principio de placer* gobierna el psiquismo del niño lactante, quien descarga la tensión pulsional a través de alucinaciones; de continuar su imperio, seríamos incapaces de distinguir realidad y alucinación. Sin embargo, la insatisfacción continuada, “el desengaño”, nos lleva más adelante a “representar las constelaciones reales del mundo exterior y a procurar [su] alteración real. Así se introdujo un nuevo principio en la actividad psíquica; ya no se representó lo que era agradable, sino lo que era real, aunque fuese desagradable (1991, p. 224).

En este tránsito, la educación se constituye en una “incitación a vencer el principio de placer y a sustituirlo por el principio de realidad” (Freud, 1991, p. 228). En todo caso, Freud (1991) aclara que esta sustitución no conlleva el “destronamiento” del *principio de placer*, “sino su aseguramiento. Se abandona un placer momentáneo, pero inseguro en sus consecuencias, sólo para ganar por el nuevo camino un placer seguro, que vendrá después” (p. 228).

Por su parte, Schopenhauer apela a la noción de *lenguaje de la naturaleza* para llamar la atención sobre el hecho innegable del final de la existencia humana individual con el advenimiento de la muerte. Aboga por la necesidad de poner en perspectiva la

experiencia humana de la muerte ante dicho ‘lenguaje’, que se debería atender para vencer la ilusión de inmortalidad mediante la que algunas religiones resuelven el problema de la muerte. Dice que, en contraste con tal ilusión, en el *lenguaje de la naturaleza*, “muerte significa aniquilación” (pp. 446-448).

Freud también se refiere a esta ilusión como “la doctrina de la recompensa en el más allá por la renuncia -voluntaria o impuesta- a los placeres terrenales”, y la explica como una proyección mítica de la tendencia al abandono del *principio de placer*, pero más que como renuncia definitiva, como postergación (1991, p. 228): nos abstenemos de placeres inmediatos en procura de otros más duraderos en el más allá que prometen estas religiones. La ilusión religiosa de inmortalidad entrañaría entonces un doble juego: de un lado enseña a renunciar a placeres inmediatos, pero, de otro, donde debería imperar el *principio de realidad*, se impone una de las fantasías que nos constituyen: no moriremos, somos inmortales. Así este tipo de religiones sintonizan con la fantasía inconsciente de inmortalidad, que desmiente el hecho de la “aniquilación” y debe ser desmentida, a su vez, por el *principio de realidad*.

Al poner en relación a Schopenhauer y Freud es notable que el hecho de la muerte, como lo dicta el *lenguaje de la naturaleza*, se corresponde con el que nos dictaría también el *principio de realidad*. Pero, llamado de una manera o de otra, se ciernen dos dificultades para atenderlo: la primera la aborda muy bien Schopenhauer: el *lenguaje de la naturaleza* está “condicionado por nuestro intelecto”, por tal razón, las percepciones de tal lenguaje solo pueden considerarse “un dialecto local [...] que se debe entender con sumo cuidado” (p. 459). La otra la aborda Freud: el problema no son solo las intelecciones e interpretaciones, el problema es la firmeza con la que está arraigada en nuestro inconsciente la ilusión de inmortalidad, sobre esto volveremos más adelante.

Ni temible ni irrelevante

La intensa filiación de Horacio con la vida, su *ciega voluntad de vivir*, le impide alcanzar una consideración adecuada del lugar que ocupa la muerte en relación con la existencia, es decir, lo conduce a perder de vista el *principio de realidad* o, en términos de Schopenhauer, a no atender el *lenguaje de la naturaleza*. Sin embargo, el lector no lo percibe como una “cabeza limitada”, puesto que el personaje demuestra una extraordinaria sensibilidad para gozar estéticamente del mundo. Lo que lo lleva a temer la muerte no es lo que ella pueda traer, sino lo que le quita: el disfrute de la vida. En todo caso, es cierto que la angustia que le produce esta pérdida de próximo arribo enturbia su vivencia actual: el temor a la muerte que está por venir le arrebatara parte del disfrute. Horacio se cierra a los razonamientos, solo quiere escuchar que la enfermedad que tiene no lo hará morir a tan corto plazo. Sus afectos lo ciegan y le producen sufrimiento.

Freud y Schopenhauer comparten que la conciencia⁸ debe controlar los afectos en torno a la muerte; lo que los separa es principalmente lo mismo que constituye la particularidad de la irrupción del psicoanálisis en la historia de las ideas: Sloterdijk (2003) señala que entre los casos de crítica ilustrada de la ideología está el descubrimiento del inconsciente (p. 98-106), con el cual se pone en evidencia que “la conciencia no sabe todo de sí misma” (p. 101) y “el Yo se encuentra ante la monstruosa necesidad de reconocer que también es lo que en absoluto cree ser” (p. 103), puesto que “por debajo de toda racionalidad y de toda conciencia se extiende un amplio espacio de irracionalismo y de programación inconsciente que se mezclan constantemente de una manera engañosa en el hablar y el obrar conscientes” (p. 102).

Teniendo en cuenta la potencia de esta irrupción, y a pesar de ciertas afinidades entre Schopenhauer y Freud, no sorprende que mientras el filósofo alemán aboga por que la afectividad empeñada en la relación humana con la muerte sea subordinada por la

⁸ Schopenhauer se refiere al asunto mediante los términos ‘conciencia’ y ‘conocimiento’, y los asocia: “la consciencia consiste en conocer” (Schopenhauer, 1987, p. 451).

conciencia, a la luz de lo que la muerte ‘naturalmente’ es; el psicoanalista vienés aclara que lo afectivo, bajo la incidencia de lo inconsciente, no es tan fácilmente gobernable. Ambos, Schopenhauer y Freud, reconocen en lo inconsciente una fuerza que dificulta el reconocimiento real, en el plano de la conciencia, de la muerte: para el primero la voluntad de vivir “es en sí ciega e inconsciente” (p. 449) y para el segundo lo es la ilusión de inmortalidad (2012b, p. 290); sin embargo, Freud le da más crédito que Schopenhauer al papel que cumple lo ‘inconsciente’. En sus razonamientos, Schopenhauer incurre en una falla que Freud muy bien destaca: “caeremos en un error si concebimos nuestra inteligencia como un poder autónomo y descuidamos su dependencia de la vida afectiva” (2012b, p. 288). Esto lo había aclarado en un texto previo: “nuestro intelecto es una cosa débil y dependiente, juguete e instrumento de nuestras inclinaciones pulsionales y afectos [...] todos nos vemos forzados a actuar inteligente o tontamente según lo que nos ordenan nuestras actitudes [emocionales] y resistencias internas” (2012a, pp. 302-303).

Se puede interponer, además, un reparo lógico a la idea schopenhaueriana de subordinar la afectividad —el temor a la muerte— a la conciencia. Ya se ha señalado que para Schopenhauer el temor a la muerte es pura expresión de la *voluntad de vivir*, que constituye el ser en sí, lo más esencial. El conocimiento, en cambio, sería inesencial: “es un principio originariamente ajeno a la misma [a la voluntad de vivir] y se le añade luego” (pp. 449-450); “la consciencia siempre se me ha mostrado no como causa, sino como producto y resultado de la vida orgánica” (p. 453). Por lo tanto, Schopenhauer estaría proponiendo que se subordine lo esencial (la *voluntad de vivir*) a lo secundario (la consciencia). De otra parte, también se podría considerar que la búsqueda de conocimiento es una manifestación específicamente humana —al menos, más sofisticada en los humanos— de la *voluntad de vivir* o de la *pulsión de vida*, y que, por el contrario, el temor irracional a la muerte, cuando impide el disfrute de la vida, constituye un impulso adverso.

Otra divergencia importante entre las visiones de Schopenhauer y Freud en torno a la muerte es que, a diferencia de la pretensión objetivista de Schopenhauer, la realidad (la naturaleza) a la que se refiere Freud no es objetiva, es la realidad experimentada, aprendida

y representada. Mientras Schopenhauer aboga por que se considere la muerte en el contexto de la naturaleza, o de *lo cósmico*, como se entendería ahora, Freud comprende que el hecho de la muerte es, ante todo, un hecho psíquico que, por lo tanto, debe comprenderse a escala humana.

Si bien el objetivo central de Schopenhauer, en *Sobre la muerte y su relación con el carácter indestructible de nuestro ser en sí* (1993), es demostrar que mediante el conocimiento se puede vencer el temor a la muerte⁹, cuando invita a pensar la humana en el marco, más amplio, de los tiempos y los procesos de la naturaleza, termina usando como argumento la supuesta irrelevancia de las vidas —y las muertes— individuales, contingentes si se las aborda desde una perspectiva *cósmica*. Dice: “si mirásemos con suficiente profundidad, coincidiríamos con la naturaleza y consideraríamos la muerte o la vida con tanta indiferencia como ella” (p. 458) y subraya que a la *naturaleza* “no le importa nada en absoluto la muerte o la vida del individuo” (p. 457). Para demostrar el carácter contingente de las vidas individuales analiza su duración comparada con la de los procesos naturales (lo que aquí llamamos *tiempo cósmico*) y hace énfasis en la irrelevancia de la permanencia de las formas —las vidas individuales— en la medida en que su esencia —la *voluntad de vivir*— es indestructible.

En efecto, el tiempo de las vidas individuales es nimio en comparación con el tiempo *cósmico*: si se pusiera el tiempo cósmico a la escala de un año terrestre, el surgimiento de la humanidad ocurriría apenas en los últimos minutos del último día. Estos son hechos; es el *lenguaje de la naturaleza* el que los dicta. De reflexiones similares, Schopenhauer deriva que, por tanto, la muerte no es un mal: supone un “retorno al seno de

⁹ Sus principales argumentos son que **1.** no se debería temer la inexistencia posterior a la muerte, puesto que esta no sería diferente de la anterior al inicio de la vida; **2.** la muerte no nos atañe puesto que cuando llega ya no estamos ni para sentirla ni para tener conciencia de ella; **3.** el apagón de la conciencia que implicaría la muerte no sería diferente del sueño profundo; **4.** no hay razones para considerar la vida individual como un bien en sí misma, ni la muerte como un mal, y **5.** la muerte no implica la destrucción de nuestra esencia, que es la *voluntad de vivir*, puesto que aunque desaparecemos como individuos, la voluntad de vivir que nos constituye retorna al seno de la naturaleza y se transforma en nuevas formas. Dados los límites espaciales de este texto, no me ocupo de problematizar estos argumentos, para poder discutir otros aspectos más directamente relacionados con el enfoque planteado (Schopenhauer, 1993).

la naturaleza, del cual salió por un corto lapso” (p. 453). Sin embargo, no toma en cuenta que quien interpreta este lenguaje no puede ser sino el ser humano y que, desde su perspectiva, como individuo, el tiempo más relevante es el de su propia existencia. De otro lado, el filósofo alemán destaca “el carácter indestructible de nuestro verdadero ser” (p. 456) que es la *voluntad de vivir*: “Menos aún puede ocurrírse nos considerar al cese de la vida como el aniquilamiento del principio vital, o sea, tener la muerte por el ocaso total del hombre” (pp. 454-455), puesto que “la fuerza que antes actúo en la vida ya extinguida está activa en la que ahora aflora” (p. 455). Solo son perecederos los estados y las formas; con las muertes individuales no se afectan las “fuerzas naturales”, las causas que constituyen “nuestro auténtico ser” (p. 455).

Esta supuesta permanencia “parcial” de lo humano, sin embargo, resulta un muy vano consuelo. Es como afirmar que no importaría que se quemaran todos los ejemplares de *La Odisea*, porque su auténtico ser son las palabras, que no dejarían de existir y darían forma a otros libros y a otros discursos. Quizás, pero ninguno de ellos sería *La odisea*. Estamos hechos de átomos, pero no somos solamente eso. Una reducción al absurdo similar propondría Cortázar en el capítulo 71 de *Rayuela*: “Ese mundo existe en este, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso” (Cortázar, 2013).

Respecto a las muertes humanas, Schopenhauer dice: “esta materia, que ahora aparece como polvo y ceniza [...] se transformará en planta y animal”, y pregunta: “¿Acaso no significa nada en absoluto perdurar como tal materia?” (pp. 455-456). La respuesta de un doliente sería “No”: no importa en absoluto para una conciencia que ya no existe ni para la de alguien que ya no puede acceder al objeto amado aunque permanezcan el polvo en el que se ha convertido, los gases que se han desprendido de su cadáver o los gusanos que se lo han devorado. Este argumento es condescendiente con la ilusión humana de permanencia y es un vano consuelo: convertirse en algo que esencialmente es otra cosa es dejar de existir: el aniquilamiento. Esta conciencia la recoge Piedad Bonnett en su libro testimonial

Lo que no tiene nombre (2013), al expresar su reacción ante las cenizas de su hijo: “me digo, estremecida, que *eso* no es ya mi hijo” (p. 29). Adicionalmente, la astrofísica deja saber que lo que conocemos como naturaleza, la tierra, también se destruirá y se integrará al cosmos, y este, a su vez, también podrá dejar de existir algún día.

En resumen, las vidas y las muertes individuales pueden parecer irrelevantes si se sitúan en relación con la existencia cósmica, pero si este enfoque condujera a desatender lo que se implica a escala humana, incluso desde un enfoque ecológico, en cada vida y cada muerte, su efecto sería más bien el desconocimiento sobre lo que en verdad es la muerte. Se trataría, en el fondo, de otra de las *actitudes insinceras* que señala Freud, pero una con peligrosos alcances éticos: ¿en verdad podemos afirmar que las muertes individuales no importan y seguir viviendo en sociedad? El asunto no es simplemente dejar de temer la muerte, sino reconocerla en su dialéctica con la vida. Entre otros muchos, dos problemas fundamentales quedarían desatendidos si se redujera la investigación sobre la muerte a este enfoque: de un lado, el duelo y la muerte en tanto hechos de relevancia subjetiva, y, de otro, la vida como un valor fundamental del cual se desprende que el derecho a la vida sea un principio ético.

Aunque Schopenhauer hace una pequeña aproximación al problema del duelo, este tema, como tantos otros, queda desatendido debido a su enfoque objetivista, y por tanto incompleto, del problema de la muerte. Sobre el duelo, apenas señala que “el hombre no sólo teme la muerte de su propia persona más que ninguna otra cosa, sino que también teme la muerte de los suyos, y no de un modo egoísta, por su propia pérdida, sino por compasión hacia la enorme desgracia que concierne al otro (p. 446). Por su parte, Freud (2012b), en su especulación sobre la genealogía de la intelección humana respecto a la muerte, postula que, de hecho, “no fue el enigma intelectual ni cualquier caso de muerte, sino el conflicto afectivo a raíz de la muerte de personas amadas [...] lo que puso en marcha la investigación de los seres humanos [sobre la muerte]” (p. 293). Se trata de un conflicto sumamente complejo por el hecho de la afectividad misma, puesto que cuando muere un ser cercano, “sepultamos con él nuestras esperanzas, nuestras demandas, nuestros goces” (Freud, 2012b,

p. 291), pero, especialmente, por la ambivalencia de dicha afectividad. Siguiendo su especulación genealógica, Freud dice que toda muerte era percibida como merecida por el hombre primitivo, por cuanto “las personas amadas llevaban adherido también un fragmento de ajenidad”, pero al mismo tiempo, “cada uno de esos seres queridos era un fragmento de su propio yo” y obligaba al doliente primitivo a hacer “la experiencia de que también uno mismo puede fenecer” (p. 294).

Más allá de estas especulaciones, Freud (2012d) pone en evidencia la importancia de las experiencias de duelo, puesto que en ellas se empeña no solo el bienestar sino incluso la vida del doliente, amenazada en la región fronteriza entre el duelo y la melancolía, problema que Lacan ejemplifica con la escena de *Hamlet* en la que Laertes abraza, en la tumba, el cuerpo sin vida de Ofelia.

Del problema de la muerte se deriva también el de la ilusión de permanencia y la búsqueda de alguna trascendencia. Lacan (2005) explica cómo los deudos prefieren aferrarse al símbolo de la permanencia ante la muerte que es la tumba, que representarse la descomposición del cuerpo, a pesar del reconocimiento consciente de que “polvo eres y en polvo te convertirás”. Pero esta ilusión no es irrelevante en la medida en que, en la experiencia subjetiva de nuestras vidas y nuestras relaciones con las vidas ajenas, realmente —o sea psíquicamente, que es la realidad que cuenta—, no somos simplemente polvo. Tal vez por eso, “la especie humana se caracteriza [...] por rodear al cadáver con algo que constituya una sepultura, por mantener el hecho de que algo ha durado” (p. 44). Ese algo que da duración a lo que ya no es puede ser una tumba cristiana, un monumento, una serie de cartas y retratos... o una obra de arte, como se verá más adelante.

Entre los animales es evidente la función en el orden natural que cumple el instinto de autoconservación, a través del cual los animales huyen de la muerte. Ellos no piensan en la muerte, sino que se defienden de ella instintivamente cuando los amenaza. Los humanos sí pensamos en ella y la tememos. Aunque este temor pueda producir sufrimiento

‘innecesario’, también nos conduce a cuidar la vida, lo cual parece simplemente la sofisticación del instinto de autoconservación; adicionalmente, el aprecio por la vida nos ha llevado a una conciencia ética de respeto por las vidas ajenas que, cuando se pone realmente en práctica, hace la vida en sociedad más llevadera. Como ya se señaló, Freud (2012b) especula que el mandamiento “no matarás” se adquirió frente al muerto amado (p. 296), pero “precisamente lo imperativo del mandamiento [...] nos da la certeza de que somos del linaje de una serie interminable de generaciones de asesinos” (p. 297), puesto que “una prohibición tan fuerte sólo puede haber sido dirigida contra un impulso igualmente fuerte. Lo que no anhela en el alma hombre alguno, no hace falta prohibirlo” (p. 297). En su texto “De guerra y muerte” (2012b), escrito en plena I Guerra Mundial, observa que la guerra les permite a las personas liberar y justificar su deseo de matar. En efecto, una de las experiencias que llamaría a la abolición de cualquier pretensión teórica de neutralidad ante la muerte o de banalización de ella es la guerra. Dice el psicoanalista austriaco que “por lo general, destacamos el ocasionamiento contingente de la muerte [...] y así dejamos traslucir nuestro afán de rebajar la muerte de necesidad a contingencia” (p. 291); sin embargo, “la guerra ha de barrer con este tratamiento convencional de la muerte. Esta ya no se deja desmentir [...] Ya no es una contingencia” (p. 292).

En los apartados anteriores se ha intentado resaltar los peligros de un enfoque exclusivamente objetivista para la investigación en torno a la muerte, en particular, de uno que sitúe el problema únicamente en una escala no humana. No es conveniente deshumanizar el hecho de la muerte: tal vez no convenga temerla si esto reduce las opciones de vivencia de la vida; pero no por ello son aceptables argumentos que menosprecien las vidas individuales, ni la propia ni las ajenas: dos guerras mundiales, otras tantas locales y permanentes atentados terroristas han dejado ver los peligros de este tipo de consideraciones. De la puesta de la muerte en una perspectiva amplia, que no excluya lo humano, resultaría una ética que la desacralice y desbanalice, y una serie de estéticas que den cuenta de esta dialéctica y este cuestionamiento constantes.

Por otra parte, la búsqueda de conocimientos sobre la muerte tampoco debería negar ni el lugar que esta ocupa en el inconsciente ni el papel de lo inconsciente en relación con la conciencia. Como dice Freud (2012b), “¿no sería mejor dejar a la muerte, en la realidad y en nuestros pensamientos, el lugar que por derecho le corresponde, y sacar a relucir un poco más nuestra actitud inconsciente hacia ella, que hasta el presente hemos sofocado con tanto cuidado?” (p. 301). Esto con el fin de que “la vida nos resulte más soportable. Y soportar la vida sigue siendo el primer deber de todo ser vivo” (p. 301).

Arte y muerte

*La muerte es
el auténtico genio inspirador o el musageta*

Schopenhauer, *Sobre la muerte y su relación con el carácter indestructible de nuestro ser en sí*

Entre las manifestaciones del arte, las más antiguas de las que se tienen vestigios son las de arte fúnebre. El misterio que entraña la muerte y que la sitúa como un *imposible* para la conciencia humana, al parecer ha sido un estímulo contante para la creación artística. La idea que recoge Freud (2012b), respecto a que “si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte” (p. 301), parece haber sido un motor para filósofos y artistas de todos los tiempos, para quienes pensar la muerte y representarla mediante el arte han hecho parte de esta preparación.

Las actitudes de los artistas, sin embargo, han sido disímiles a lo largo de la historia, en concordancia, seguramente, con diversas consideraciones acerca de la vida y de la muerte. El arte, como medio para dar forma al pensamiento sobre la muerte, ha hecho visibles diferentes cosmovisiones: la muerte temible, como castigo, como redención, idealizada o abordada desde enfoques materialistas. Pero más allá de las representaciones y del contenido de las obras, los artistas también han emprendido las mismas como actos en relación con la muerte: actos en búsqueda de inmortalidad, de ellos mismos o de sus obras,

o actos a través de los cuales reconocen su transitoriedad, de nuevo, la de ellos y la de las obras mismas.

Aquí se quieren abordar brevemente estos dos últimos problemas: el del arte en la tensión entre la pretensión artística de inmortalidad y el reconocimiento de la transitoriedad tanto de la vida como del arte, y el de la *estética de lo transitorio*.

Los artistas no han sido ajenos a la búsqueda ilusa y desesperada de inmortalidad¹⁰, que no deja de establecerse en vecindad con la fantasía religiosa del ‘más allá’. Tal aspiración implica, evidentemente, una valoración negativa de la finitud que conllevaría el hecho de morir, por lo cual, la percepción laica de ausencia de un ‘más allá’ se compensa con la ilusión de trascendencia a través del arte. Así lo recoge Cifuentes (2011): “La escritura, que tradicionalmente transforma la muerte en potencia de vida –pues es promesa de inmortalidad e incluso de resurrección para el escritor–, es una de las formas laicas que el hombre ha encontrado para asegurar su trascendencia luego de la muerte” (p. 243).

Bauman (1992)¹¹ añade complejidad al problema y registra tres estadios en “la relación entre el arte y la cuestión de la muerte/inmortalidad”: **1.** el “deseo individual de inmortalidad del artista” mediante el cual el psicólogo Otto Rank (1884-1939) explicaba “el origen y persistencia del arte” **2.** La idea moderna de que la inmortalidad corresponde a la obra y no al artista, siempre y cuando, según Arendt, esta no se ponga “al servicio de alguna función práctica y mundana” Desde esta perspectiva, “gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el *fin de la vida*, pero no el *límite* de lo

¹⁰ Este problema lo abordo a propósito de *Soft self-portrait with grilled bacon*, en el artículo “Dalí, un genio hacia la muerte” (2017).

¹¹ En esta ocasión, por razones de espacio, se omite la alusión a la lectura que Bauman hace de los aportes de Schopenhauer y Freud respecto a la cuestión de la muerte, recogida, especialmente, en *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida* (*Mortality, immortality and other life strategies*, 1992). Aquí, siguiendo su idea allí expresada respecto a que “death is the ultimate defeat of reason, since reason cannot 'think' death” (p. 12-13), se desarrollará su apreciación sobre el lugar que, en contraste, ocupa el arte en la tarea de pensar y representar la muerte.

humano”. Estas pretensiones de extra-temporalidad, de inmortalidad, corresponden al artista moderno que, en este aspecto, establece una continuidad con el premoderno.

Del tercer estadio, Bauman (2007) dice: “si el arte ha venido siendo así, lo cierto es que el modo en que nuestra cultura aborda ahora la cuestión de la muerte y de lo inmortal le plantea al arte un desafío totalmente nuevo” (p. 15-19). Para ilustrar el abordaje de este desafío, Bauman se refiere a tres artistas plásticos del siglo xx. El primero es Alexander Calder (1898–1976), escultor estadounidense que incursionó en el arte cinético al imprimir a sus esculturas un tipo de movimiento “espontáneo y elemental, sin ninguna rutina ni regularidad [...] que sorprendiera incesantemente al observador [...] Un movimiento que significa más que movilidad en el espacio: es un símbolo, o quizá la esencia misma de la vida”. Calder buscaba, dice Bauman, “dar vida a la materia muerta” (p. 12). El segundo es Damien Hirst, artista británico nacido en 1965, de quien dice que “desearía controlar la inevitabilidad de la muerte [...] paralizando la decadencia de la materia viva” (p. 12). Entre sus obras se encuentra la instalación *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, un tiburón dentro de una vitrina con formol. Se trata, en palabras de Hirst, “de la obsesión de conseguir revivir lo muerto o de que lo vivo no muera nunca [...] también tiene que ver con el miedo ante la fragilidad de lo vivo” (p. 13). Finalmente, Bauman llama la atención sobre la exposición *Arte y naturaleza* de la artista polaca Jonna Przybyla, en la que “del techo de la sala cuelga un montón de ramas rotas, en putrefacción, desordenadas, pero que aún se mueven, se balancean huyendo de la muerte”, mientras que las paredes de la sala están cubiertas de madera barnizada “con productos químicos para que [...] duren para siempre. El precio de esta eternidad es la muerte irrevocable” (p. 13). La artista lo dice en estos términos: “Estarás vivo siempre que estés degradándote; si has de durar es que ya estás muerto” (p. 13). Esta visión implica una valoración distinta de la relación vida-muerte, que abole la consideración negativa de la finitud.

El desafío al que Bauman se refiere, y que participa de la consideración del arte como puente hacia el infinito, lo impresentable, lo inefable, lo imposible, lo sagrado, el abismo, es decir, como forma de ‘conocimiento’ de la muerte, adquiere mayor relevancia si se toma

en cuenta que, desde su perspectiva, la contingencia, la fluidez del ser y su caos constitutivo han sido enmascarados por la religión y la razón instrumental (p. 13). La idea de que la muerte no existe o no es relevante ante la eternidad de las almas cierra la reflexión sobre la muerte. La muerte como límite de la existencia y del conocimiento humano, como abismo, a priori insondable, puede traer consigo otro cierre. De otro lado está la búsqueda de vías para explorar el abismo, señalada por Bauman¹².

Desde esta perspectiva, el arte que responde al desafío “es como una ventana sobre el caos [...] cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables” (p. 13). El sociólogo y filósofo polaco postula que: “evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza –evitar que se olvide de sí misma– es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, al arte [...] La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto” (p. 15). Añade, “para el yo posmoderno ‘ser hacia la muerte’ late con la vida, mientras que la eternidad seduce tanto como una tumba” (p. 20).

La elaboración artística del duelo también podría participar de esta búsqueda de vías, sobre todo si se piensa que la obra de arte no solo cumple la función de favorecer la elaboración del duelo del artista, sino que instala al lector en la reflexión sobre la muerte. En este sentido, para Campo (2012), “quizá la voz poética puede comprender la desgracia (el infortunio de la muerte) si la asume como parte de una armonía que trasciende el duelo personal” (p. 161). Así lo asume Piedad Bonnett. Ella destaca cómo el problema de la muerte no le había sido ajeno, de modo que, antes del suicidio de su hijo, Daniel, estaba preparada ideológicamente para la muerte: poseía cierta conciencia sobre su carácter inminente, sobre su acechanza constante frente a las pequeñas cosas. Así lo recoge en *Lo que no tiene nombre* (2013), relato testimonial en torno a la pérdida de su hijo: “A esa vida en minúscula [...] la ronda siempre [...] un hecho mayúsculo. Y es así como todos vivimos,

¹² En “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González” (2017), tomo a este escritor colombiano como otro ejemplo de dicha búsqueda por parte de los artistas.

a partir de cierta edad, temiendo la llamada nocturna” (p. 30). Dicha conciencia la había recogido en un poema escrito cuando Daniel era todavía un niño:

La ola entra alocada, dando tumbos [...]
la ola con su paréntesis vacío para siempre
que viene a recordarnos que vivir era esto,
que hacia ese lugar desde siempre veníamos
(Bonnett, 2013, p. 30).

Y concluye: “A ese lugar acabo de llegar [...] Daniel es mi paréntesis vacío” (p. 31).

Es evidente que la conciencia sobre la muerte no prepara en lo afectivo de modo suficiente para las muertas ajenas, y menos aún prepara a la madre para la muerte de su hijo. El ejercicio de duelo de Piedad Bonnett consistirá en gran medida en llenar ese paréntesis con algún sentido, ese paréntesis que no es otra cosa, usando términos psicoanalíticos, que un agujero en lo real. Y lo hará, tanto como es posible hacerlo, a través de la lectura y la indagación, y a través de la creación literaria, esto es, a través de la escritura de su testimonio. En búsqueda de un sentido para la vida y la muerte de su hijo y de un lugar fuera de sí misma para que queden memoria y testimonio de él, de su muerte, y también del sufrimiento de la madre que escribe, no tiene otro recurso que las palabras para intentar bordear aquellas imposibilidades: “Y escribo, escribo, escribo este libro, tratando de cambiar mi relación con el Daniel que ha muerto, por otro, un Daniel reencontrado en paz” (p. 127), porque “a pesar de todo, de mi confusión y mi desaliento, todavía tengo fe en las palabras” (p. 126). Concluye su narración así:

“Dani, Dani querido [...] he tratado de darle a tu vida, a tu muerte y a mi pena un sentido [...] he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras [...] Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme” (p. 131).

Ese dolor, superado y presente, constituye, según Depino (2011), el trabajo constante del duelo: “La muerte, imposible, en el sentido real del término, no deja de no escribirse. La interminable escritura del duelo es efecto de ese real fallo de representación que fuerza una escritura que al mismo tiempo sutura y fracasa” (p. 195). Tal conciencia la recoge Bonnett a través de una cita de Millás: “la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (p. 126). Así, con la escritura de *Lo que no tiene nombre*, Bonnett se lanza a lo imposible y se detiene ante su límite, a bordear con palabras la ausencia de Daniel, a contener con ellas la angustia que la llama desde la muerte.

Este ejemplo ilustra cómo la muerte, que se cierne sobre el artista mismo y obliga a la constatación de la mortalidad sobre el cuerpo de los seres queridos, es siempre y necesariamente, un desafío que algunos artistas deciden no eludir en su quehacer específico: la creación.

Volviendo a Horacio, hay que decir que él no quiere morir; sin embargo, tras una última mirada a la belleza, se resigna: “Otra vez se hizo la luz. Pasaron las libélulas bajo el sol y sobre un lago. Otra vez gruñía el perro. Lástima, pensó Horacio. Qué belleza, lástima, maldita sea. Y dando un gemido entró, indignado, a la región que no conoce límites” (González, 2011a, p. 203). A pesar del sufrimiento que le causa su apego a la vida y de su deseo, perfectamente consciente, de ser inmortal, la muerte de Horacio no se representa como un fracaso, simplemente como un desenlace. La muerte, en la obra de Tomás González, está siempre contemplada en perspectiva. Así lo explica él:

“Si uno considera que la muerte es un fracaso, entonces el escepticismo está justificado. ¡Todo esto para concluir en un gran fracaso! En esa frase se podría resumir. Pero yo creo que David y yo mismo dudamos respecto a que la muerte sea un fracaso. En eso estoy yo, en eso está David [personaje de *La luz difícil*] también. Por eso el título, entre otras. Tratar de entender el sentido de la muerte. Uno lo puede ver como la manifestación de la vida. Una de las manifestaciones más intensas de la vida” (González, comunicación personal, 2012)¹³.

¹³ Entrevista realizada el 16 de septiembre de 2012 en Cachipay.

En *La luz difícil*, el proyecto de David, su protagonista, es inmortalizar en la pintura instantes que den testimonio del avance del tiempo hacia el infinito. Dicho avance desvela la fragilidad, indefensión, belleza y contingencia de los objetos bajo su poder de disolución. Los objetos de los que se ocupa David —la concha del caracol, la montaña rusa abandonada, el triciclo ídem—, carentes de vida, dejan saber de la vida que fue y ya no es. El artista los registra e insinúa que regresarán al abismo de lo inexistente. Sin embargo, la belleza se sobrepone al vacío: no son eternos, en ese reconocimiento consiste su belleza.

Este personaje, pintor, situado en la tensión entre vida y muerte, participa de la *estética de la transitoriedad* que cultiva el escritor Tomás González (2011). En su estética parece recogerse la breve alusión de Schopenhauer al asunto: “la vida y la muerte no sólo dependen de los azares más nimios [...] sino que la existencia del ser orgánico en general es efímera” (p. 458). Sin embargo, a diferencia de lo que se connota en la reflexión del filósofo, para quien lo efímero se presenta como irrelevante ante lo *esencial e indestructible*, para González, de lo efímero mismo es de lo que se deriva el valor estético de los objetos y los momentos: el perro que gruñe por última vez para unos oídos que dejan de escuchar o la concha de caracol que ya no alberga vida alguna.

En el fondo, la forma en que Schopenhauer connota la transitoriedad carga el lastre de la oposición religiosa entre vida terrena —efímera— y vida eterna. Oposición en la que, tal como lo plantea Freud (2012c), la “exigencia de eternidad deja traslucir demasiado que es un producto de nuestra vida desiderativa como para reclamar un valor de realidad” (p. 309). Este menosprecio de lo efímero ante el horizonte de lo eterno es el mismo implicado en la representación de los *memento mori* (recuerda que morirás), tópico frecuente en el Arte Barroco, como recordatorio de la fugacidad de la vida. Durante el periodo Barroco, este motivo tuvo como fuente de inspiración el *Eclesiastés* “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*” (vanidad de vanidades, todo es vanidad) y condujo a puntos de vista sombríos, con la intención de transmitir la futilidad de los placeres mundanos en los bodegones precisamente denominados *vanitas*.

No es esa la perspectiva de Tomás González. El valor que él atribuye a lo efímero, en cambio, parece compatible con las apreciaciones de Freud al respecto: “El valor de la transitoriedad [de lo bello transitorio] es el de la escasez en el tiempo. La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apetecible” (Freud, 2012c, p. 309). La duración de los objetos que estimulan el disfrute humano, incluso la misma vida humana, les otorga el carácter de bellos y valiosos por su condición de caducidad: “aun en una época geológica en que todo lo vivo cesase sobre la Tierra, el valor de todo eso bello y perfecto estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida sensitiva” (Freud, 2012c, p. 310), puntualiza el fundador del psicoanálisis.

Los objetos, las vidas, incluso el arte, quedan desprovistos de la ilusión de eternidad. La propuesta de David —como la de Tomás González y la de Freud— participa de un proyecto de debilitamiento del ideal de eternidad. Lo humano no es eterno, mientras que el tiempo y el universo, que sobrepasan las existencias particulares, se manifiestan, si no infinitos, inconmensurables. En esta medida, como lo plantea Solano (2006), Tomás González cultiva “una escritura como respuesta a la muerte, al hecho de que las formas se deshagan en el tiempo”. Otro tanto se puede decir del esfuerzo de Piedad Bonnett respecto a esa otra faceta *imposible* de la muerte: el duelo. Ambos escritores sitúan bajo los efectos del tiempo la existencia de esos seres que cobran vida a través de las palabras ante la mirada curiosa de los lectores. El arte que se proponen, como el tiempo, atraviesa las vidas y las acompaña hasta la muerte.

Conclusiones

Se ha procurado dimensionar la muerte como un problema que simultáneamente atañe a lo humano y lo excede, a través de la puesta en relación de las ideas sobre la muerte de Schopenhauer, Freud y Bauman, y de algunos fragmentos de obras literarias de Juan Diego Mejía, Tomás González y Piedad Bonnett.

Si bien Freud se nutre conceptualmente de las reflexiones de Schopenhauer, la sola introducción del concepto de psicoanálisis, en tanto transforma el conocimiento teórico en general, transforma también la conciencia que se tiene sobre la muerte. Así, mientras el primero trata de restarle importancia a los afectos humanos en relación con el final de la vida, puesto en una perspectiva que aquí hemos llamado *cósmica* y que trasciende lo individual-biográfico, el segundo concentra su atención justamente en dichos afectos (el temor a la muerte, la idea inconsciente de inmortalidad y el duelo, en especial).

Bauman, por su parte, ante la dificultad e insuficiencia de la vía racional para acceder a *lo imposible* de la muerte, señala la necesidad de que siga siendo pensada y representada artísticamente, dada su relevancia dentro de las concepciones mismas de la vida humana y del arte. Las escrituras artísticas en torno a la muerte, ejemplifican su carácter concreto, su accionar ya no en el mundo de las ideas y los conceptos, sino, de un lado, en el de los cuerpos que envejecen o enferman o se arrojan de diversos modos a esa “llamada nocturna”, como la denomina Bonnett y, de otro, en el terreno de los afectos: la dificultad para desprenderse de las vidas ajenas y para aceptar el advenimiento de la propia muerte.

El arte sitúa, pues, el problema en la escala de lo humano, iluminando la vida con los destellos de su *estética de la transitoriedad*, en contraste con el enfoque objetivista de Schopenhauer: la muerte se presenta como un absoluto que pone a cada individuo frente a su fragilidad, precariedad y transitoriedad, y frente a su ilusión inconsciente de no tener compromiso con estas características inherentes a la vida. El arte, finalmente, aparece como un escenario en el que el ser humano confronta tanto el horror como la belleza que la muerte conlleva. En tanto manifestación estética, el arte que afronta la muerte desvela el carácter efímero de la vida y, en contravía con la tradición que sitúa el valor en lo eterno o duradero, traslada el valor y el aprecio artísticos justamente hacia la transitoriedad de la existencia. Así, el observador o lector de este tipo de arte se ve confrontado con su propia mortalidad y accede a la posibilidad de asomarse, así sea imaginariamente, al abismo que la muerte comporta.

Bibliografía

Barreira, I. (2009). *Schopenhauer y Freud*. Ediciones del Signo.

Barrero, L. F (2010). El legado de Schopenhauer en el psicoanálisis freudiano (tesis doctoral), Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/3133/1/438279.2010.pdf>

Bauman, Z. (1992). *Mortality, immortality and other life strategies*. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Z. (2007). Arte, muerte y posmodernidad. En *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.

Bonnett, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Alfaguara.

Campo B., Ó. D. (2012). Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(1), 159-182.

Cifuentes M., F. M. (2011). El malestar en el duelo: nuevas formas de relación con nuestros muertos. *Desde el jardín de Freud*, (11), 229-247.

Cortázar, J. (2013 [1963]). *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.

Depino, H. (2011). Duelo y representación. *Desde el jardín de Freud*, (11), 187-198.

Escobar V., H. (2015). *Juan Diego Mejía: hacia una «estética débil»*. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.

- Escobar V., H. (2015). Dalí, un genio hacia la muerte. En *Grafía*, 13(2), 98-128. Recuperado de <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/674> y de https://www.academia.edu/31651612/Dal%C3%AD_un_genio_hacia_la_muerte
- Escobar V., H. (2015). Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González. *Lingüística y Literatura*, 2 (72), 224-244.
- Freud, S. (1991 [1911]). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. En *Obras completas XII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1993 [1920]). Más allá del principio del placer. En *Los textos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Altaya
- Freud, S. (2012a [1915]). Carta al doctor Frederik van Eeden. En *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012b [1915]). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012c [1916]). La transitoriedad. En *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012d [1917]). Duelo y melancolía. En *Sigmund Freud. Obras completas, Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallegos, M. (2012). La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 15(4).

González, T. (2011a [1997]). *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de lectura.

González, T. (2011b). *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara.

Lacan, J. (1959). Clase 18: El deseo y el duelo. 22 de abril de 1959. En Seminario 6: El deseo y su interpretación. *Psikolibro* Recuperado de <http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/index.php?dir=Lacan%2C+Jacques+-+Obras+Completas>

Lyotard, J-F. (1991 [1979]). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: R.E.I.

Mejía, J. D. (2003). *El dedo índice de Mao*. Bogotá: Norma.

Schopenhauer, A. (1987 [1819]). Sobre la muerte y su relación con el carácter indestructible de nuestro ser en sí. En: *El mundo como voluntad y representación*, Libro IV, Capítulo 41. México: Porrúa.

Sloterdijk, P. (2003 [1983]). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.

Solano, A. F. (2006). El escritor del silencio. *Otraparte*. Recuperado de <http://www.otraparte.org/actividades/literatura/tomasgonzalez.html>

Young, C. y Brook, A. (1994). Schopenhauer and Freud. *International Journal of Psychoanalysis*, 75, 101-118.