



## La imagen de la muerte: Reflexiones sobre su representación

Juan Carlos Meana-Martínez<sup>1</sup>

Recibido: 31 de julio de 2016 / Aceptado: 17 de diciembre de 2016

**Resumen.** En el artículo se reflexiona sobre la pérdida de la contemplación directa del rostro de la muerte natural en el ser humano dentro de nuestras sociedades posindustriales, y cómo se ha elaborado un sistema de imágenes creadas sobre pantallas que filtran y distancian nuestra construcción mental y emocional de la presencia directa del rostro de la muerte. En la seguridad y la programación con la que pretendidamente vivimos se genera una distancia emocional que hace posible un alejamiento evitando la contemplación directa del acontecimiento de la muerte. Al mismo tiempo tenemos una circulación masiva de imágenes cargadas de representaciones de muertes por violencia en los mass media que raramente nos permite enfrentarnos a la muerte sin adornos, ruidos y complementos que, inevitablemente, impiden el tiempo necesario en cualquier duelo.

Desarrollamos un análisis, desde el enfoque fenomenológico, de aspectos y consecuencias de lo que este hecho supone, percibir el rostro de la muerte, de forma directa, tanto desde lo temporal, la contemplación, las emociones o la identidad con el rostro yacente. Para ello partimos de dos imágenes, pictórica una y fotográfica la otra, que transcurren entre la experiencia personal y la estética.

Concluye en la existencia de una necesidad de distanciar la imagen de la muerte natural para hacerla nuestra. Esta distancia y la fuga de aquello que se pretende representar es lo que convierte a estas imágenes en necesarias o esenciales.

**Palabras clave:** Representación de la muerte en el arte contemporáneo; retrato post-mortem; imagen duelo; contemplación; distancia de la imagen.

### [en] The Image of Death: Reflections on its Representation

**Abstract.** This article reflects on the loss of the open gaze into the face of death. It revolves around natural death in postindustrial societies while discussing an image display filtration system whose biased goal is a mental and sentimental disengagement from the presence of death. On the one hand, in our allegedly safe and scheduled lives, an emotional estrangement is generated whenever we are prevented from an unrestrained viewing of the act of dying. The mass media, on the other hand, are flooded with a plethora of pictured violent deaths. However, only on rare occasions are we actually confronted with naked death, one devoid of noise or complements that inevitably hinder mourning.

From a phenomenological approach, the main aspects and consequences of gazing straight into death are taken into consideration. An actual, blunt contemplation of death's countenance is analyzed from a temporal, cogitative and emotional viewpoint as well as from identification with a face in repose. To that end, two images were selected: one pictorial, the other photographic. Both account for a personal and aesthetical experience.

Ultimately, there is a need for distancing ourselves from the image of natural death only to make it ours. This distance, plus that elusive motif meant to be represented, is what makes these images necessary or essential.

**Keywords:** Representation of death in contemporary art; post-mortem portrait; duel image; contemplation; distance from the image.

<sup>1</sup> Universidad de Vigo (España)

E-mail: [juancarlosmeana@gmail.com](mailto:juancarlosmeana@gmail.com)

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La muerte. 3. Pantalla e imagen. 4. Las emociones. 5. La fuga. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Meana-Martínez, J.C. (2017) La imagen de la muerte: Reflexiones sobre su representación. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2) 317-332.

## 1. Introducción

De manera obsesiva, y desde hace varios años, ha estado en nuestro recuerdo una pintura acompañada del relato de las circunstancias en las que se llevó a cabo. Se trata de la obra *Camille Monet en su lecho de muerte*, del año 1879, del pintor francés (Fig.1). En ella, el pintor cuenta a modo de confesión íntima a su amigo Clemenceau, cómo quedó aterrado cuando se sorprendió a sí mismo pintando a su mujer Camille en su lecho de muerte. Ella falleció a los treinta y dos años de edad, tras una larga convalecencia. El cuadro muestra el rostro pálido del ser querido, filtrado por un velo y hecho a base de pinceladas rápidas, empleando tonos azulados y violáceos, dando la apariencia de quedar el rostro suspendido en el espacio. Dice el pintor:

Me sorprendí observando la trágica sien muerta y, casi mecánicamente, buscando los tonos que la muerte había gravado en el rostro rígido. Tonos azules, amarillos, grises, qué sé yo. Hasta ahí había llegado...Pero ya antes de que se me ocurriera pintar los amados rasgos, reaccionó el automatismo orgánico al choque de los colores. Los reflejos me obligaron a actuar contra mi voluntad, a un acto inconsciente (Karin Sagner-Düchting, 1993, p.108).



Figura 1. Claude Monet, *Camille Monet en su lecho de muerte*, 1879.  
Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Claude\\_Monet](https://commons.wikimedia.org/wiki/Claude_Monet)

Posteriormente, y ahora desde la vivencia personal, nos vimos sorprendidos al retratar, de manera intuitiva, con la cámara de un teléfono móvil el rostro de un

ser querido ante su inminente muerte, mientras le acompañábamos en sus últimas horas de vida. En semejantes circunstancias, es evidente que no tuvimos en mente el retrato de Monet, pero con el paso del tiempo ambas imágenes y los acontecimientos que las hicieron posibles, han ido tejiendo una relación que tomamos como pretexto para desarrollar este artículo, enmarcado en una reflexión más amplia que nace de la pregunta: ¿Cuáles son las imágenes necesarias y qué las particulariza?

A partir de estos dos ejemplos, pretendemos reflexionar sobre la lejanía de la contemplación directa del rostro de la muerte en la actualidad, habiéndose creado un esteticismo, que encubre, aleja, o directamente evita el contacto visual directo con la misma; y sin embargo, hay una imagen de la muerte en los medios de comunicación que ejerce un efecto de narcótico sobre nuestra sensibilidad.

Este estudio se sitúa metodológicamente en una perspectiva fenomenológica en la que partiendo de lo experimentado por nuestros sentidos tratamos de dialogar con parámetros racionales con el contexto cultural, para elaborar una consciencia razonable de la subjetividad en relación al contexto cultural y al mundo. Entendemos que es un proceder abierto para el estudio de las imágenes y de las obras de arte que intenta abrir lo subjetivo y particular a la razón general, dado que lo que podemos ver como una imagen estética tiene su base en experiencias sensibles particulares.

Como método de trabajo hemos partido de la observación y contemplación de ambas imágenes, una de carácter estético, y la otra como imagen para la memoria personal. Una referencia esencial es el análisis desarrollado por Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* y en el ejemplo que aplica al trabajo de Cézanne en *La duda de Cézanne*. La percepción como dimensión activa del filósofo francés es tomada como base para el estudio, teniendo en cuenta que la conciencia perceptiva la relacionaba con el cuerpo. En nuestro caso desarrollamos el análisis con dos imágenes de la muerte como final del cuerpo para tomar dicha consciencia perceptiva.

## 2. La muerte

En el presente artículo hemos pretendido hacer un acercamiento a través de estas dos experiencias relatadas que, pese a ser distantes en el tiempo, plantean el hecho de cómo dar forma mediante una imagen a una experiencia cumbre desde lo humano: la confrontación con el rostro de la muerte, más allá de las emociones personales que este hecho pueda generar. Es decir, cómo nos elaboramos una imagen de la muerte natural, tema clave que, a nuestro juicio, es de una urgente actualidad, no hay más que ver los sucesos en las cadenas televisivas que dedican gran cantidad de minutos a las muertes violentas, y que, sin duda alguna, está muy relacionado con toda nuestra sociedad de lo *posthumano*. Larrañaga (1997) reflexiona sobre la violencia de estas imágenes, aportadas por los mass media, y su relación con el cuerpo del que provienen. Recogemos las palabras de Blanchot (1992) que resumen la intencionalidad que transversalmente pretendemos poner en circulación, como posición ética, por este artículo: “Sostener, dar forma a nuestra nada, ésa es la tarea. Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte”(p.117).

La imagen de la muerte, al igual que otras muchas, ha quedado mediatizada por la imagen que de ella nos ofrecen los medios de comunicación. También el arte en general, y en gran medida el contemporáneo, tienen sobradas muestras del empleo

de imágenes y obras que se adentran en la muerte como representación o evocación (Lousa, 2016).

Este tipo de imágenes o retratos tratan de apaciguar los interrogantes sin respuesta del sujeto humano frente a la incertidumbre.

La idea del retrato póstumo tiene mucho que ver con esa preocupación que ha invadido al ser humano desde que éste ha sido consciente de la muerte de los demás y, por ende, de la suya propia. La incertidumbre ha hecho que se fabrique una serie de creencias y supersticiones que tienen que ver con una vida en el Más Allá, construyendo, en ocasiones, un mundo paralelo e invisible para el ojo humano pero muy presente y real en el imaginario colectivo. Estas inquietudes, como muchas otras, se han plasmado a través del arte, destacando por ejemplo las máscaras mortuorias, los retratos pictóricos en el lecho de muerte, las xilografías representando el tema del *Memento Mori*, o las fotografías post-mortem, entre las que se incluirían aquellas que describen los ritos y costumbres alrededor de la muerte (De la Cruz, 2010, p. 2).

Podemos mencionar el ejemplo de Christian Boltanski con su obra *Archivos*, 1987 (Fig. 2) o Teresa Margolles con la obra *En el aire*, 2003 (Fig.3); cuyos trabajos artístico de ambos artistas se desarrollan precisamente en torno a la creación de imágenes y objetos con el retrato de personas fallecidas y sus archivos y memoria, en el primero (Boltanski 1996); así como obras con la muerte como tema en el caso de la artista mexicana, trabajando con la muerte violenta y su insistencia en la desaparición o el feminicidio en su contexto social. Vemos una instalación en la que un dispositivo soltaba lúdicamente burbujas de jabón. El agua de las burbujas proviene de la morgue y fue usada para limpiar los cuerpos de los muertos. Estas burbujas son el recordatorio de una vida destruida que confirma nuestra propia condición efímera al romperse con nuestro cuerpo (Margolles, 2013).



Figura 2. Christian Boltanski, *Archivos*, Documenta 8, 1987.  
Catálogo Adviento y otros tiempos, CGAC.



Figura 3: Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Recuperado de <http://arteypolitica.teresamargolles.blogspot.co.uk/2013/01/obras-1999-2003.html>

Dentro de todos los matices y posicionamientos que podamos encontrar en la actualidad sobre este tema, hay un hecho común que marca una sensibilidad contemporánea frente a semejante trance: la huida y rechazo de la contemplación directa del rostro de la muerte en nuestras sociedades, más allá de lo experimentado en el arte. Esto lleva, en nuestras sociedades más “postindustriales”, a dejar los rituales que antaño facilitaban el tránsito para desarrollar posturas que sólo contemplan la posibilidad de una permanencia a través del consumo, como si con ello fuera posible *consumar* el tiempo de la existencia. Este concepto de tiempo está basado en un presente continuo, siempre permanente y sustituible, cuya visibilidad cobra cuerpo a través de nuestra relación con los objetos de consumo, con fecha de caducidad pero inmediatamente reemplazable por otro semejante, y si cabe con una vida entre nosotros aún más breve.

El hombre de nuestro tiempo no tiene cosero para guardar las cosas, y no tiene cosas. Las cosas sólo están ahí, se aparecen, y tienen relación con nosotros en tanto que las necesitamos para algo; ya no tienen ser de cosa individualizada, alargamiento de nuestra mano, compañía (...); ahora quedan absolutamente indiferenciados, están hechos o fabricados con indiferenciación objetiva (Jiménez Lozano 2000, p.64).

De ahí que lo que generamos como desechos de nuestro consumo nos plantee problemas, puesto que es más larga, en muchos casos, la vida del desecho que la de los propios objetos en función de uso. Es como si hubiera otro tiempo de la materia con el que nos cuesta relacionarnos, dada la vertiginosa velocidad que planteamos a la hora de sustituir los objetos en el mercado.

Bien desde los objetos, bien desde la transformación y puesta al límite del cuerpo, se ha desplazado un aspecto determinante de la experiencia: vivir con lo indeterminado, con aquello que nos acerca y nos pone en contacto con lo que no controlamos y que alcanza su punto culminante en el momento de ser arrojados a la muerte. Aquí, los deportes de riesgo son un ejemplo claro de la búsqueda y necesidad del accidente, como punto de conexión con lo incontrolado, dado que nuestra existencia en las sociedades más industrializadas y tardocapitalistas está

plagada de espacios y tiempos de aburrimiento dados por la programación y la seguridad en la que pretendemos transcurrir, viéndonos obligados a sobrepasar los límites imperantes. Este desplazamiento de la experiencia provoca una desconexión con el ser, fundamentalmente porque se rechaza aquello que no se puede controlar, cuya imagen podemos hacerla visible en la representación de la muerte. Desde un punto de vista antropológico, nuestras sociedades mantienen una tensa relación con la muerte, fundamentalmente porque no pueden responder a valores instaurados, como son la seguridad y la programación. La obsesión por la seguridad nos ha permitido rebajar el nivel de riesgo de lo que no controlábamos, a través de los desarrollos tecnológicos y los avances científicos, reduciendo el espacio de aquello incontrolable que consideramos misterioso, oculto y fuera del confort. Esto ha sido posible gracias a una programación anticipada, que nos hace predecible en cierta manera el futuro. Sin embargo, la muerte escapa a ambas circunstancias, no sabemos cuando llegará pero inexorablemente, y pese al control de su retardo, llega.

La angustia que genera la presencia de la muerte, desde su proceso biológico hasta su pensamiento autoconsciente, es un hecho que resolvemos desde nuestra capacidad como sujetos pertenecientes a una cultura. Creamos imágenes y símbolos que alivien semejante trance ante algo que no podemos comprender y menos dominar, tan solo encarar, aceptar y colocar de la forma menos dolorosa posible. Pero nuestras sociedades han experimentado un alejamiento y ocultamiento de este momento biológico y humano. Se ha experimentado un abandono de los rituales de despedida que hacían más llevadero este paso, siempre traumático. La muerte, afirma el antropólogo y psicólogo Fericglá (a), ha pasado a ser uno de los últimos tabús eficaz de nuestras sociedades, y por ello, una de las fuente de manipulación ideológica.

El asombro ante las experiencias del rostro de la muerte relatadas anteriormente, nos sitúa frente al miedo, al gran miedo, en singular, hacia el lado oscuro de la existencia que en otro momento era amortiguado por el chamán, por el médium. En ambas experiencias de la muerte descritas al inicio, la pantalla o el lienzo ejercen de planos porosos en los que se procura esa mínima conexión con las zonas de sombra.

Hoy (...) impera una iluminación perpetua, una tácita prohibición de la noche. En este confort autista que ha eliminado las sombras, el miedo con el que antes se dialogaba se ha transformado en miedo al miedo, en un pavor sordo ante todo lo que no está codificado (Castro Rey, 20, p.68).

Fericglá destaca tres posturas ante el hecho de la muerte en nuestras sociedades: Una primera, en la que unas minorías parareligiosas o religiosas tratan de recuperar unas tradiciones de rituales frente a la muerte, a través de tradiciones provenientes de oriente o de culturas chamánicas. Una segunda, en la que lo que prima es un acompañamiento al difunto en el momento y circunstancias de la muerte, donde lo que parece procurarse más es un alivio de quien acompaña, ayudándose a si mismo a realizar el tránsito por el duelo, antes que la ayuda al propio moribundo. Y una tercera posición, que indudablemente es la más practicada por la gran mayoría, en la que nos posicionamos desde la negación absoluta de la muerte (Fericglá, a).

Sin embargo, convendría no perder de vista rituales y ceremonias que lejos de extrañar, incorporan el hecho de la muerte a la propia vida.

Las sociedades tradicionales viven la muerte de forma activa, exteriorizándola, incorporándola en sus vidas dentro de la normalidad de los hechos, dialogando con ella; mientras que la sociedad occidental, en regla general, la interioriza bajo la forma de una obsesión compulsiva, manteniendo un monólogo casi esquizofrénico con ella (...) Resulta obvio, sin embargo, en el caso de las comunidades rurales, que éstas han sabido mantener latente la presencia de la muerte en sus vidas, la *re-presentación* como una forma más de incorporarla, enfrentándose a ella, manteniendo una suerte de equilibrio entre lo individual y lo comunal ante el hecho traumático que en todos nosotros produce, desestabilizando nuestra seguridad vital y nuestros apoyos (De la Cruz, 2010, p.9).

Cabe preguntarse aquí qué supone el retrato de un moribundo o de un cuerpo ya cadáver. Estamos en la antesala de la ausencia, en ese instante crítico antes de la desaparición. La imagen pretende captar en un breve tiempo toda la violencia y el dolor de un cuerpo que se fuga. No se trata de la instauración de una imagen que construye la memoria para lo vivo, donde lo que se provoca es el consumo de la misma. Es una imagen difícil de volver a ver, pese a que la emoción del momento consigue un efecto retardado y mesurado por lo diferido de la pantalla y el lienzo.

Los fotografiados siempre parecen mirarnos, desde la lejanía de su ruina, como hacia un más allá por encima o detrás de nosotros que los contemplamos. Pero ello quizás se deba a que en la fotografía no aparece la persona real fotografiada, sino que sucede como si en el proceso se hubiese desvelado otro, un íntimo extraño quizás más potente y fascinante, más serio y profundo, más singular, al fin, que la propia persona fotografiada. Más grave y más pesado, más general incluso que el sujeto particular. Todos los fotografiados se parecen, todos habitan en la misma semejanza distante. Es como si, de repente, apreciásemos que lo que allí aparece en la suma de unos rasgos que a todos nosotros pertenecen, una presencia y una potencia que, siéndonos común a todos, no es de nadie y nadie la posee, sino que, por el contrario, ella se posesiona del fotografiado o, tal vez, formando parte de nuestra reserva más íntima en tanto que especie, acaba de aparecer tal como, extrañeza que desasosiega hasta el dolor, se muestra en el rostro de los muertos amados (Ruiz de Samaniego, 2003, p.293).

Obviamente la cita nos habla del retrato de los vivos situando la imagen, en este caso fotográfica, pero también añadiríamos el retrato en pintura, aunque pertenece a otro orden de problemas, en su conexión con la muerte. En este sentido existe una diferencia entre los retratos post-mortem pictóricos y los realizados con la aparición de la fotografía desde mediados del s. XIX, a medida que avanza el uso tecnológico en este tipo de retratos, así “los pintores solían crear la ilusión de la vida en la muerte, mientras que los fotógrafos ofrecían una ilusión mucho más imperfecta (...) es decir, la pretensión de que el difunto pareciera dormido” (De la Cruz, 2010, p. 65). La imagen permite sobrellevar la situación a quien contempla la muerte, porque sabe que en el recuerdo, y posterior contemplación, hay una especie de aplazamiento. No es revivir el recuerdo, la memoria, sino volver a pasar por el fino hilo del tiempo. Nada tiene que ver con lo biográfico, no se busca ni pretende hablar del sujeto yacente, tampoco se violenta a quien está desapareciendo, un cuerpo ya sin mirada. Somos testigos de una mirada ya inexistente, que ha ido desapareciendo con la lentitud necesaria. En este sentido, hay estudios que confirman que el último sentido que pierde el cuerpo es el del oído. Sobre las experiencias en el tránsito a la muerte y el acompañamiento

a los moribundos son destacables los estudios de Kübler-Ross (Kübler-Ross, 1993 y 2004). Podemos sentirnos violentos y culpables por el retrato robado a quien no ha podido decir no, pero el sentido último, el acto mismo de retratar estos rostros es de otro orden. Se trata, ante todo, de buscar el momento mismo de la imagen en su máxima desnudez, donde impera una identidad disuelta que no se identifica y nos deja desasistidos, de ahí también la distancia emocional de la que se hace eco el propio Monet. Nuestra sociedad ha arrinconado las imágenes de la muerte natural, no hay ya posibilidad de una mirada frontal a un rostro que se fuga. La muerte natural se produce en lugares aislados, solitarios, profesionales del ramo gestionan cualquier contacto con un cuerpo en fuga. "Nuestro orden social sostiene una línea de defensa frente al vacío, frente a la ambivalencia de un suelo primario que persiste, indefinido" (Castro Rey, 2007, p. 49).

### 3. Pantalla e imagen

¿Qué hace que una imagen sea necesaria? ¿Por qué unas son necesarias y otras no pertenecen a este orden?

Estas imágenes descritas al inicio, sólo ocurren una vez, tienen algo de aleccionador por su silencio, por su fuga. Se presentan como imágenes necesarias. No son estéticas, no hay razones de gusto para la muerte que viene. Es una de esas imágenes que nos acompañan durante la vida.

En un primer momento podemos pensar que ha existido una necesidad de retratar, de atrapar el instante ante la fugacidad de algo, la vida, que sabemos, huye y se escapa. Pero sin duda alguna, es conveniente pararse a pensar en qué consiste esa necesidad, qué es lo que hace que una imagen sea necesaria y en qué medida se diferencia de otras que no lo son.

La necesidad que las imágenes descritas nos plantean, es la conexión tensa que nos une con la muerte. Sin embargo, en ambos casos esta necesidad de la imagen nos ayuda, mediante los artilugios técnicos de la pintura y la fotografía digital, a crear una pantalla a la vez reflejo y representación de aquello que observamos y de lo que queremos huir, al mismo tiempo que nos ayuda a poner forma a lo que no vemos, aquello hacia lo que convergemos.

El cuerpo del retratado (...) encarna el límite (...). El que linda con la noche o el/lo negativo, el que no pertenece al territorio firme de lo real sino a una vastedad enigmática más propia de una irreal ausencia, lo más cercano a la muerte misma, si supiéramos algo de lo que ella supone (Ruiz de Samaniego, 2003, pp. 290-291).

La pantalla, sea lienzo o la del teléfono digital, amortiguan a duras penas nuestro desbordamiento emocional en esos críticos momentos. Nos enfrentamos a la pantalla como soporte que, al menos, nos haga ver de una forma indirecta aquello que rechazamos, como si contemplar el rostro de la muerte tuviera algo de insufrible e inaceptable. Este realismo del que nos amortiguan las pantallas de nuestros informativos, entre otras, donde desde el punto de vista temporal, el tiempo entre el acontecimiento y su visibilidad se ha reducido, donde presentación y representación se simultanean, donde no existe el espacio necesario de la contemplación, se ha hecho a costa de una huida hacia delante, hemos perdido "la demora contemplativa

que presupone que las cosas duran. Es imposible demorarse con detenimiento ante una sucesión veloz de acontecimientos o imágenes” (Han, 2015, p.105). Todo ello, en consecuencia, abre otros territorios en una sociedad de la positividad donde cualquier contacto con lo imprevistamente mortal es reducido o eliminado, donde existe “La violencia de la positividad, que resulta de la superproducción, el superrendimiento o la supercomunicación” (Han, 2012, p.19). Desde el punto de vista espacial, los medios de comunicación muestran habitualmente, no tanto el rostro directo del cuerpo yacente de la muerte, sino el escenario, el atrezzo del lugar donde se ha dado el acontecimiento, casi siempre violento, sugiriendo o evocando, dando muestras de las circunstancias del hecho más que del rostro particular.

Las imágenes son, en las experiencias descritas, una manera de atenuar el miedo a lo desconocido de quien contempla el vacío en el que queda inmerso el moribundo. Tiene un efecto balsámico, por habernos colocado frente al precipicio de quien ha dejado de ver. Cumple así una extraña y doble función: situarnos frente al origen y, al mismo tiempo, la muerte de la visión, eso es reconocerse en la imagen de quien se desintegra.” (...) la muerte es tanto la conexión como la barrera entre el tiempo y la eternidad. Para algunos, la muerte conlleva una nada eterna. Para otros, se prolonga en una merecida eternidad. Ambos puntos de vista tienen la capacidad de brindar consuelo” (Heath, 2008, p.73). Muerte y sombra como los orígenes de la imagen y de la pintura. Tal y como nos cuenta Plinio, la pintura nació cuando un hombre rodeó con una línea su propia sombra. La relación de cualquier imagen nacida de la sombra y la muerte es un hecho en nuestra cultura y ya los antiguos egipcios y griegos veían en la sombra “un receptáculo del alma, pero siempre como un doble impalpable y una metáfora del deseo de permanencia imposible” (Miguens, 2016, p.130). Representamos lo que no podemos atrapar, lo que es fugaz y se nos escapa. Aquí cabe pensar también en la pantalla como la máscara que emplea la muerte para presentarse, tema que nos llevaría a enlazar con la representación de la Verónica de la tradición cristiana. La pantalla en nuestra sociedad de consumo es fuga, huida pero por saturación, nada tiene que ver con el tiempo lento, con el instante continuo del que aquí queremos hablar. Frente a la pantalla de producción discontinua, plagada de variaciones, cambios y efectos de todo tipo, de lo que hablamos es de una imagen fija en fuga. Aquí radica también una paradoja, el empleo de los sofisticados aparatos de lo digital para hablar de la existencia lenta e inevitable. La concentración en una sola imagen y la lentitud de su contemplación, forma parte y construye la necesidad de la imagen. Esta falta de tiempo es consustancial a la falta de una contemplación serena de la imagen de la muerte.

En este mismo sentido:

Es difícil morir en un mundo en el que el final y la conclusión han sido desplazadas por una carrera interminable sin rumbo, una incompletud permanente y un comienzo siempre nuevo, en un mundo, pues, en el que la vida no concluye con una estructura, con una unidad (Han, 2015, p.14).

La lentitud en el cuerpo de una vida que se va es difícilmente soportable en estos tiempos. Acompañar los largos y lentos ritmos de una respiración, de un latir, supone una empatía desde el silencio. Es el reclamo de un rostro que no mira sino que nos dice permanentemente, en la lentitud de su existencia, mírate.

El extrañamiento que nos producen estas imágenes radica en que dejan entrever una imagen no vista hasta entonces en un rostro siempre visto. Una visión extraña que se percibe momentos antes de desaparecer.

Todo lo fotografiado es despojo. La ruina es eminentemente fotográfica, como los cadáveres. Signos de un destino que ha sobrepasado la figura y la voluntad humanas, cuerpo de desnudez, pobreza y retiro: anulado en la insignificancia. Su melancolía reside en el hecho de que se han convertido en monumento de la significación perdida, anunciándonos que nuestra existencia dejará de pertenecernos para remitir a un inmenso olvido (Ruiz de Samaniego, 2003, p.291).

Los rostros cobran otras faces, aún no son cadáveres, cuerpos en descomposición, porque entonces hablaría la materia. La imagen del rostro, una vez muerto, es otro, es la del cadáver; blancura ya pétreo que es la imagen de lo inerte y con la que tienen que ver los rostros de los monumentos conmemorativos, aquellos que se activan con la memoria y el recuerdo. El rostro yacente no quiere ver más el mundo. Forma parte de él, pero es ya aviso de lejanía, distanciamiento. Con los párpados cerrados el rostro es pantalla que nos devuelve la imagen de nuestro propio rostro. Nos reconocemos en su proyectarse y nuestro proyecto se paraliza, toma el tiempo de la carne, no de las ideas y las querencias. Es el ritmo de lo carnal que se sabe en su final. Es curioso cómo en este mismo sentido de las imágenes que se recrean en la mente, los enfermos terminales y postrados repasan pasajes de su vida a modo de una memoria de despedida y duelo (Kubler Rosse, 2004). El repaso de lo visto sirve entonces para entrar en lo invisible, porque lo que se ha visto ya no sirve, sólo apunta a su desaparición.

Existe otro tipo de imagen del rostro hecho carne, es aquella de la que hablan, a duras penas, los que regresan de las grandes expediciones de las altas montañas y han perdido por desventura a compañeros. Dura experiencia la de quien se ve obligado a abandonar a un compañero ante la imposibilidad de moverlo de allí. Quedará la imagen de él en un recuerdo que se sabe conservado en el mismo cuerpo congelado. Es una experiencia igualmente dramática pero diferente por cuanto el recuerdo, la memoria, se sabe carne. Es una muerte que nos persigue ante la imposibilidad de deshacernos del cuerpo. La imagen perdura porque perdura la carne. Uno desciende al infierno de su propia muerte con la imagen del cuerpo yacente de un amigo abandonado a la muerte y la imposibilidad de su rescate.

Cabe pensar entonces qué es lo que nos hace disparar el obturador de la máquina fotográfica o ponernos a pintar, ¿por qué extraña razón pasamos a convertir la realidad de las cosas en signo? De forma similar a como ocurre con el lenguaje, aparece una fijación, un momento de conciencia, una memoria. Esto hace de la imagen algo aurático, tal y como dice Didi-Huberman (1997), es decir, que las diferentes imágenes de la cosa en sí, tienen vida propia y una entidad independiente del objeto que representan teniendo la capacidad de poetizar y hacer posible la aparición de nuevos significados.

Sólo ante el momento de la muerte se muestra la verdadera imagen de la forma humana que llevamos dentro. Deja mostrarse sin violencia, se descubre cuerpo e imagen, es la juntura, la sutura que une cuerpo e imagen, rostro y reflejo. Tal vez en esta sutura, en esta unión final, es donde radica nuestro abismo, esto es lo que le ahogó a Narciso.

En un texto elaborado con anterioridad sobre el mito de Narciso decíamos:

Narciso nos advierte que estamos en el territorio de los ciegos donde todos nos acompañamos a todos en esta ceguera, donde todos permanecemos al borde de un abismo y debemos, si no queremos caer en él, ser disciplinados con nuestro mirar intentando desentrañar los mecanismos de lo visible (Meana, 2003, p.239).

El grosor del espejo se adelgaza, rostro y azogue ahora son uno, más unidad que nunca. La unión se ha alcanzado, pero es ahí precisamente donde aparece un nuevo abismo de infinitud. Los deseos de unión siempre añorados se aproximan a su cenit, y como deseo a punto de colmarse nos abre al espacio más infinito jamás imaginado, vértigo de inmensidad. Los deseos de identidad siempre añorados y pretendidos parecen cumplirse pero, ¡qué lejos están de colmar la desazón! Nunca antes imagen y realidad habían estado más próximos, ahora no podemos soportar este estrechamiento y necesitamos distanciarlos de nuevo. La muerte se torna visible como imagen de la desesperanza, del presente continuo que ni siquiera sufre retardo. Estas imágenes nos colocan hacia un “fuera del tiempo en el tiempo como si nos colocaran en una actitud de desaparición de uno mismo bajo el secreto del antiguo miedo a la muerte” (Vila Matas, 2006, p.52).

#### 4. Las emociones

La falta de emoción a la que alude Monet, y con la que nos identificamos cuando recordamos la experiencia del fotografiar con la cámara de un teléfono móvil, tiene sus antecedentes en la pintura del s. XVIII cuando, nos dice P. Virilio (2001), “esa confusión entre la percepción a sangre fría, que permite al médico y al cirujano descubrir el mal gracias a la inhibición de la emoción, de la piedad, había contaminado la representación artística de los pintores y de los grabadores “naturalistas”” (p.60)

Aquí radica también uno de los problemas de nuestras sociedades postindustriales como es la educación emocional. Las emociones, y entre ellas las que causan la confrontación con la muerte, han sido motor de relación social y han estado siempre ligadas a la construcción de lo cultural. Sin embargo, en nuestros días, la preponderancia del papel del Estado frente a los sujetos ha conseguido reducir la posibilidad de intervención de las personas para ser cifras, estadísticas y, con ellas, sofisticadas y sutiles formas de control. Lo emocional se encuentra más cerca de las pulsiones vitales y, en consecuencia, de lo cambiante e incontrolable, mientras que las sociedades actuales van encaminadas a un uso de la racionalidad que tiene que ver, de modo muy directo, con lo que, mencionábamos de la seguridad y la programación (Fericglá, b).

No debemos olvidar que en la antigua Grecia la expresión pública de la emociones en su justa medida, sin excesivas exageraciones ni sobreactuaciones, así como la observación de las consecuencias que tales emociones desencadenaban, eran consideradas esenciales para el funcionamiento saludable de la sociedad democrática. De ahí que, en consecuencia directa con este planteamiento, el ejercicio del teatro era también una función de gobierno, una parte del proceso político y de formación de la sociedad. Aristóteles en su obra la *Retórica* plantea ya un tratado sobre el ejercicio de las emociones.

En las sociedades actuales hemos perdido nuestra capacidad de emoción ante la imagen de la muerte “por el uso de la photo-finish, donde se impone a las representaciones artísticas la instantaneidad de su violencia y el arte moderno, como la guerra, es sólo un exhibicionismo que impone su voyeurismo terrorista: el de la muerte en vivo” (Virilo, 2001, pp. 62-63). El emparejamiento del arte postmoderno con la revolución informática ha hecho posible el paso de lo analógico a lo digital, hacia la información numérica, pero no podemos obviar que con ello se ha calculado también las sensaciones y su control, puesto que se han programado a través de los diferentes filtros informáticos (Virilo, 2001).

## 5. La fuga

El acto mismo de escribir sobre estas imágenes es entrar en el misterio y el tiempo mismo de la muerte, de la desaparición. Lejos de pensar que se trata de retratos al uso, donde lo que se pretende es la inmortalidad de los retratados, debemos pensar que son imágenes que nos ponen en contacto con la fragilidad de la existencia. Es en este sentido, donde las imágenes de los retratados tienen la extraña particularidad de recordarnos permanentemente su desaparición. La esencia de toda imagen, a fin de cuentas es la desaparición. “Ver como es debido es esencialmente morir, es introducir en la visión esta inversión que es el éxtasis y que es la muerte” (Blanchot, 1992, p.141). De ahí que el género del autorretrato haya sido un reto hartamente difícil a lo largo de la historia del arte, ya que se trata no tanto de pintar la permanencia sino la autodesaparición. Hemos perdido la poética de lo efímero, que esencialmente tiene que ver con lo analógico, en tanto que está ligado a la materia. Esta poética estaba basada en el tiempo, en el transcurrir pausado del mismo, como bien supieron hacerlo los impresionistas. Ahora, cualquier intento de trabajo con la materialidad parece instaurarse en el territorio de lo *abyecto*. No contemplamos la muerte como abstracción de la materia viva y sin embargo gozamos estéticamente de los excesos de la carne abierta.

Desaparición significa pasar al lado de la imagen donde está la sombra, nuestra sombra, nuestro lado desconocido, y por tanto el lado oculto de lo misterioso. Se trata de la imagen misma del desarraigo, donde no importa tanto la imagen de la persona del retratado, sino el rostro común de la humanidad que muestra la imagen misma del desarraigo. Son imágenes de poder, por cuanto concentran la fuerza que emana de lo incontrolable e inevitable, de ahí su necesidad.

Hacer de la muerte mi muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía, leerla como mi verdad secreta, lo espantoso donde reconozco lo que soy cuando soy más grande que yo mismo o lo absolutamente grande (M. Blanchot, 1992, p.119).

Resulta extrañamente paradójico, y a la vez muy actual, que haya sido la cámara fotográfica de un móvil el instrumento empleado. Útil que nos lleva a pensar en la comunicación. La comunicación que sólo es posible a través de la imagen, puesto que el cuerpo yacente ya carece de habla. Es un momento previo al umbral de la muerte donde toda capacidad de lenguaje se pierde, donde cualquier intento de comunicación tiene que ver con lo preverbal, con los balbuceos que se producen

en dos momentos especiales: los primeros meses de vida y al morir. Ni siquiera hay lugar para el llanto. El cuerpo adentrado en lo que se sabe su final arroja sombra ante cualquier intento de comunicación pero, sin embargo, la fuerza del rostro sereno es capaz de impregnar de asombro a quien lo contempla. Y aquí el asombro tiene que ver con la entrada en los espacios de sombra, con lo oculto, la comunicación con el misterio. El mirar la imagen de la muerte como la contemplación de lo que fluye desde lo oculto de la vida. La imagen que viene desde la oscuridad de la muerte y vuelve a ella.

Las imágenes descritas, a pesar de la escena de recogimiento a la que dan lugar, nos pueden hacer pensar que no hay intimidad porque no hay ya nada privado; tocan el territorio común de la muerte, aunque aún no se haya producido. Es ese umbral el que hace diferentes a estas imágenes. No tienen nada que guardar. La intimidad es la propia *extimidad* de la imagen, aquello que nos une y, al mismo tiempo, nos separa. La muerte como final y el miedo que a ella tenemos, “se juega entonces, ante esta negación e imposibilidad de lo carnal” (Meana, 2011, p.3). En este mismo sentido hemos desarrollado un artículo desde la relación del molde con el cuerpo en la escultura).

Son imágenes que aparecen necesariamente, no son producto de habernos creado la expectativa previa que las proyecta hacia lo posible; jamás nos las habíamos imaginado. Se trata de imágenes que compartimos desde su propia desnudez y desvelamiento. Es el rostro siempre visto y que, sin embargo, ahora no reconocemos.

La respiración que el rostro mantiene, forzada y ralentizada, nos anuncia, en su lenta cadencia, la entrada en otro tiempo; el momento en el cual se percibe el rostro como fenómeno transitorio, donde pasiones y deseos han desaparecido para, tan solo, dejar transcurrir el tiempo por ese rostro. Seguir el rastro al rostro, que se muestra casi como resto de una imagen que, tal vez, nos ha de introducir en la creencia de una continuidad, de una supervivencia, que queda cuando la supervivencia biológica va deteniéndose.

En la tradición religiosa el Corán nos muestra un hecho según el cual “el Día del Juicio Final, cuando estemos ante nuestro creador, nuestras lenguas, que han tergiversado la verdad durante toda la vida, se quedarán calladas, y nuestros cuerpos contarán la verdad sobre lo que hemos hecho y cómo hemos vivido” (Sellars, 2004, p.129).

Experimentamos la captura y la liberación. La cámara captura una imagen y la imagen captura un alma, un alma atrapada entre el despertar y la ensoñación, entre la vida y la muerte, entre este mundo y otro mundo. Lo trascendente no es tanto hablar de la escala cósmica, sino penetrar del todo en la escala humana.

Las imágenes de las que vengo hablando, presentan unos rostros que mantienen una firmeza sin imposición y una serenidad para ser contempladas. Aquí radica, entonces, una de las funciones de la denostada contemplación: la adquisición de temple, la templanza necesaria para convivir con la muerte. Son imágenes que no tienen que ver con lo abyecto que antes mencionábamos, ni se trata de cuerpos dolientes como los que podemos encontrar en la imaginería de la tradición cristiana, tan sólo están, se dejan ir. Cabría preguntarse entonces ¿qué pasa cuando se llora frente a una imagen? ¿De qué orden es esa expectación: activa, contemplativa? “En determinados momentos la percepción y la sensibilidad confluyen y todo parece obedecer a un equilibrio precario; las cosas sostienen la mirada y la intención atiza el fuego de la visión para con el mundo” (Meana, 2015, p. 83).

Ya Monet nos mostraba los problemas temporales de la fotografía: el instante congelado. Ese momento en el que tiempo, duración y resistencia se cruzan y entrelazan. Pero pensemos por un instante en nuestro ojo, en nuestra mente, que actúan de forma paralela y semejante a como lo hace una cámara fotográfica. Fija su atención en un motivo: el rostro yacente; y, posteriormente, se recrea en un transcurrir momentáneo del tiempo y a participar de él. “Abrimos la cámara de la mente, la retina y el corazón para contemplar un rostro, un ser que respira, que habita en el interior de la imagen resultante” (Sellars, 2004, p.128).

Las imágenes llevan implícito un tiempo que ha ido variando en función de los contextos y las técnicas empleadas. En nuestras sociedades prima el presente continuo que es el tiempo de los objetos, no el de las cosas. No es el tiempo de lo efímero sino de la caducidad, el tiempo y los ritmos de lo caduco.

Ahora, los cuerpos desaparecen en la ceniza. “La materia carnal de un cuerpo desaparece entre las llamas. El fuego del crematorio inquieta pero es también bálsamo que aquieta. Punto y deslinde entre la materia y su memoria. La muerte también arde” (Meana, 2015, p.81). La ceniza es volátil, tacto inasible de lo que ya se ha disuelto, como los píxeles de la imagen. Es desintegración de lo que está siempre dispuesto a desaparecer, no contiene historia; es una imagen suspendida. En este sentido es diferente la imagen que nos podemos hacer del cuerpo enterrado, que toma tierra, y se convierte en *humus*, origen y raíz de la palabra humano. Lo humano sale de la tierra, del territorio, mientras que lo *post-humano* nada tiene ya que ver con el barro.

Citar a Tarkovsky (1997) como último puente tendido entre las dos imágenes que he analizado a lo largo de este artículo, en tanto que la imagen de la muerte permanece cercana a las características que él cita propias de una imagen artística:

Una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, contradictorios y en algunos casos que se excluyen mutuamente. Es imposible captar el momento en que lo positivo se transforma en su contrario o, mejor dicho, en que lo negativo penetra en lo positivo. Lo infinito es algo inmanente a la estructura de la imagen (pp. 132- 133).

Resulta pertinente, entonces, preguntarse, como lo hace Peter Sellars ante lo obra de Bill Viola: “¿Cómo llegamos a comprender la vida en curso de un momento del tiempo, y a participar en él?” (Sellars, 2004, p.128).

## 6. Conclusiones

Frente a la profusión de imágenes relacionadas con el hecho de la muerte en los medios de comunicación y las pantallas de todo tipo, que es de una naturaleza que tiene que ver con lo narcótico, sin duda para sobrellevar el grado de violencia con el que se presentan en ocasiones, puesto que acaban insensibilizándonos ante cualquier acercamiento a la muerte, necesitamos construirnos una imagen propia y particular del rostro yacente de forma natural, necesitamos de aquello que, pensamos, pertenece a otro orden como son dos ejemplos de una representación del rostro de la muerte natural.

No obstante, si las de los medios de comunicación se incorporan a nuestro imaginario más presente, es porque se presentan con un grado de violencia que provocan el efecto anestésico e insensibilizador, siendo reemplazadas en un breve espacio de tiempo por otra, lo que nos permite sobrevivir en una realidad que nos supera por su grado de abyección. De otra manera, aquellas que tienen que ver con la muerte natural, necesitan de la imagen como mediación para ensanchar y sostener el espacio y el tiempo de la contemplación que, sin duda, tiene que ver con el espacio y el tiempo del duelo.

Existe una necesidad de distanciar la imagen de la muerte natural, sin violencia, para hacerla nuestra. La pantalla y el lienzo lo posibilita. Esta distancia y la fuga de aquello que se pretende representar es lo que convierte a estas imágenes en necesarias, esenciales. Distanciar no es desconectar porque pretender la negación de la muerte es desconectar de la vida.

Son imágenes que nos llevan a pensar el presente mismo de la carne, a vivir el tiempo de la imagen desde su presencia y que no pertenecen ni al orden del tiempo de la memoria ni al orden del tiempo del proyecto.

## 7. Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2014). *Retórica*. Madrid: El libro De Bolsillo (vol. 21). Clásicos de Grecia y Roma: Alianza Editorial. Traducción de Alberto Bernabé Pajares.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Boltanski, Ch. (1996). *Adviento y otros tiempos* (catálogo). Santiago de Compostela: CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo.
- Castro Rey, I. (2007). *Votos de riqueza. La multitud del consumo y el silencio de la existencia*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros.
- De la Cruz, V. (2010). *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).
- De la Cruz, V. (2013). *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Tempora.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Fericglá, J. M. (a). *El encuentro con la muerte en las sociedades occidentales*. Recuperado el 3/11/2016 de [http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/Fericgla\\_muerte.html](http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/Fericgla_muerte.html)
- Fericglá, J. M. (b). *Cultura y emociones. Manifiesto por una Antropología de las emociones*. Recuperado el 6/11/2016 de [http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/Fericgla\\_emociones.html](http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/Fericgla_emociones.html)
- Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Han, Byung-Chul. (2015). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder.
- Heath, I. (2008). *Ayudar a morir*. Madrid: Katz.
- Jiménez Lozano, J. (2000). *Retratos y naturalezas muertas*. Madrid: Trotta.
- Kübler- Ross, E. (1993). *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Grijalbo.
- Kübler- Ross, E. (2004). *La muerte: un amanecer*. Barcelona: Luciérnaga.
- Larrañaga, J. (1997). La imagen sobre el cuerpo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, 191-202. doi:10.5209/rev\_ARIS.2016.v28.n2.50047.

- Lousa, T. (2016). Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2), 371-385. doi:10.5209/rev\_ARIS.2016.v28.n2.50047.
- Margolles, T. (2013). Historias de la vida y la muerte. Crónicas desde la resistencia. Recuperado 6/12/2016 de <http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.co.uk/2013/01/obras-1999-2003.html>
- Meana, J.C. (2003). Narciso: Los (Im)posibles de la seducción. En X. A. Castro y M. Pereira (Eds.), *Contemplarse para comprenderse*, col. Arte y Estética, nº 20 (pp.173-224). Vigo: Diputación de Pontevedra.
- Meana, J.C. (2011). El cuerpo ausente: de la negación del cuerpo al espacio deshabitado. *Estúdio, artistas sobre outras obras*, 4(2), 154-160.
- Meana, J. C. (2015). *La ausencia necesaria*. Granada: Dauro.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.
- Miguens Ferro, F. J. (2016). *La sombra como procedimiento plástica en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral). Pontevedra: Universidad de Vigo.
- Morín, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Plinio. (1987). *Textos de Historia del Arte*. Madrid: Visor.
- Ruiz de Samaniego, A. (2003). Más allá de donde estamos: Muerte y fotografía Instantáneas de una sensación que se disipa. En X. A. Castro y M. Pereira (Eds.), *Contemplarse para comprenderse*, col. Arte y Estética nº 20 (pp.271-294). Vigo: Diputación de Pontevedra.
- Sanger Düchting, K. (1993). *Claude Monet 1840-1926. Una fiesta para la vista*. Colonia: Benedikt Taschen.
- Sellers, P. (2004). Corpus de luz, en catálogo *Bill Viola. Las pasiones*. Madrid: Fundación La Caixa.
- Tarkovski, A. (1997). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp S. A.
- Vila-Matas, E. (2006). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (2001). *Procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós.