



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Algunos aspectos de la temática de la muerte en la Iconografía del Arte Latinoamericano

Autor:

Laura Malosetti Costa

Revista:

Estudios e investigaciones

1989, 3, 43-49



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

ALGUNOS ASPECTOS DE LA TEMÁTICA DE LA MUERTE EN LA ICONOGRAFÍA DEL ARTE LATINOAMERICANO.

Laura MALOSETTI COSTA *

Al encarar el análisis iconográfico de una serie de obras como la que nos ocupa, se hace necesario tener en cuenta no sólo el tema, los "contenidos" explícitos de un cuadro, sino también la peculiar configuración y economía de elementos plásticos, que contribuyen a formar la imagen que capta el observador. De esta fusión de elementos resulta que aquello que el artista se ha propuesto "decir" con esa obra (por ejemplo: que un personaje ha muerto o que un ejército ha ganado una batalla) se ve modificado, enriquecido, profundizado, y a veces hasta es captado en forma equívoca. Es este carácter polifacético de las imágenes artísticas lo que a menudo les confiere un carácter simbólico o alegórico que puede incluso ser ajeno a la intención expresa de su creador.

En este sentido la memoria colectiva juega un rol importante: la repetición de un cierto ordenamiento espacial, o de un gesto, o incluso de ciertos colores asociados entre sí, puede tener el valor de una cita con una función equiparable al topos literario. Una cita que remite a una tradición, a un modelo, proporcionando matices y connotaciones nuevos al motivo representado.

Un ejemplo bastante evidente de lo que acabamos de afirmar lo constituye "Niño muerto", un cuadro del brasileño Cándido Portinari de 1944 que remite en forma casi inmediata a una Pietà, a un lamento sobre el cuerpo de Cristo, a través de la gestualidad de la madre y el niño y el ordenamiento de la composición. Tal asociación confiere a ese niño muerto una trascendencia enorme, elevándolo a la categoría de mártir inocente, de víctima de un sacrificio del cual la humanidad toda es responsable, más allá de un profundo sentido cristiano que en este caso se ve laicizado y trasladado a un mensaje social.

Las imágenes simbólicas tienen una vida histórica a lo largo de la cual van adquiriendo nuevos significados y perdiendo otros.

En ese proceso, muchas veces llegan a expresar cosas muy diferentes a las que fueron en su origen. (1) Es a partir de esta vida histórica de las formas que Jan Bialostocki (2) elabora su concepto de "temas de encuadre" que sirve de base a nuestra investigación: "imágenes de una extraordinaria importancia humana", que poseen una inercia que les permite sobrevivir al paso de los siglos y ejercen una suerte de "fuerza de gravedad" iconográfica sobre los nuevos temas asimilándolos a su órbita.

La muerte del héroe popular.

Algunas obras de Antonio Berni ("Medianoche en el mundo" de 1937 y "El Obrero muerto" de 1949), de David Alfaro Siqueiros ("El entierro del obrero" de 1923 y "Accidente en la mina" de 1931) y de Cándido Portinari ("Entierro en la red" de 1944), entre otras, configuran una serie que entronca con el tema de encuadre de la muerte del héroe. Este tema tiene su origen, como muchos otros, en la iconografía cristiana, más precisamente en el ciclo del martirio de Cristo. En el siglo XIX es reelaborado por la pintura social e histórica europea y colmado de nuevos contenidos. Encontramos en esta línea obras como "La rue Trasonain" (1834) de Honoré Daumier, "Y aún dicen que el pescado es caro!" (1894) de J. Sorolla, "L'annegato" de Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) o la escultura "Las víctimas del trabajo" (1883) del italiano V. Vela.

Sin embargo, en estas obras europeas en general falta un ingrediente que sí hallamos en la serie latinoamericana: el carácter épico y trascendental. En aquellas no podemos hablar estrictamente de un "héroe" sino más bien de una víctima popular: el trabajador abatido por sus deplorables condiciones de vida, o el ciudadano asesinado por la intolerancia política. En todas ellas campea la desazón, la congoja. Volvamos a los ejemplos americanos: en la mayoría de éstos encontramos una relación con configuraciones muy antiguas de este tema de encuadre. Tanto en "Accidente en la mina" de Siqueiros como en "Medianoche en el mundo" de Berni se presenta una lamentación sobre el cuerpo del obrero caído que de inmediato evoca la tradición de la lamentatio cristiana. Del mismo modo, la mujer que en primer plano y de espaldas al espectador levanta sus brazos

al cielo en actitud desesperada en "Entierro en la red" de Portinari, tiene la fuerza y la presencia de una moderna María Magdalena, tal como aparece en muchas representaciones medievales y renacentistas. Finalmente, el "Obrero muerto" de Berni se relaciona de un primer vistazo con el "Cristo muerto" de Mantegna, por ese escorzo tan frontal e impactante en que es presentado el cuerpo.

En la misma fuente abreva, sin lugar a dudas, Georges Rohner, cuando realiza "El ahogado" (1938). Sin embargo, la obra de este pintor francés (perteneciente al movimiento neorrealista de entre guerras llamado Forces Nouvelles) tiene características por completo diferentes a las de Berni no sólo en su factura sino en cuanto al espíritu que la anima. No es la grandeza solemne del tema lo que más interesa a Rohner, sino el rigor del dibujo y la composición, la perfección del acabado. Es con este sentido que evoca al viejo maestro, desafiando más de medio siglo de arte contemporáneo y preconizando el regreso a la pintura antigua. El resultado de ello está a la vista: una composición estática, una factura impersonal, una frialdad y silencio incommovibles (3). Es muy distinto el interés que anima a Berni cuando elige el mismo escorzo para su obrero muerto, obra de carácter por demás expresivo con un fuerte sentido social.

No dejaremos de mencionar aquí "Eroe morto" (1879-80), obra muy temprana del italiano Giovanni Segantini, que no pasa de ser un estudio académico excesivamente penumbroso, pero donde ya vemos la misma cita con la intención de dar trascendencia y solemnidad al tema.

La masacre.

El tema de encuadre que hemos llamado "la masacre" sería una reflexión acerca de la falta de sentido de la matanza, de la crueldad de la guerra. Un cuestionamiento de la muerte indiscriminada y la violencia por encima de los hechos bélicos o revolucionarios a que aluden las obras. El origen de esta serie puede buscarse en los antiguos "triumfos de la muerte", pero en general el tema es elaborado y desarrollado sólo en el siglo XIX, momento en el que, como veremos más adelante, se

produce un cambio de mentalidad con respecto a la muerte.

Aparece ya algo tímidamente en el "Napoleón en Eylau" de Antoine-Jean Gros (1808). Hugh Honour (4) señala que fue ésta una de las batallas más sangrientas de la guerra franco-rusa, con cerca de 25.000 víctimas. Gros pintó el episodio del día siguiente a la batalla, cuando Napoleón vuelve al escenario de los hechos y dice (sin el menor asomo de autocrítica sino aludiendo al zar!) que "si todos los reyes pudieran contemplar este espectáculo, no estarían tan ávidos de guerras y conquistas". Dicho espectáculo se despliega en el primer plano de la enorme tela: "Pintados a tamaño doble del natural, como si fuesen titanes caídos, pero representados con un realismo sobrecogedor, este grupo de cadáveres salpicados de nieve y jaspeados de sangre dominan por completo el lienzo" (Honour, p. 39).

Ese primer plano de la obra de Gros se constituyó en cabeza de serie de numerosos cuadros románticos franceses que aluden a la derrota, y en particular a la retirada de Rusia, poniendo énfasis en la muerte y el sufrimiento inútiles. "Las matanzas de Quíos" de Eugène Delacroix (1824) reviste particular significación en cuanto a nuestro tema de encuadre. "Es una escena de horror sin paliativos /.../ sin ningún trasfondo moral o social claro" (Honour, p. 50). La atmósfera del cuadro es de total desesperanza y entrega a la muerte, personificada ésta en los jinetes turcos.

En "Los fusilamientos del 3 de mayo" de Goya (1814) impera también el horror ante la matanza. Esta obra es analizada por Bialostocki, quien la entronca con algunos triunfos de la muerte tardo medievales, configurando un tema de encuadre diferente pero muy cercano a éste: "El hombre ante las fuerzas de la destrucción".

Algo similar a lo que se ha observado en el cuadro de Gros ocurre en algunas escenas de batalla de Giovanni Fattori, como "La carga alla Madonna della Scoperta" (1862). Los primeros planos muestran hombres y caballos caídos, el espanto de la guerra, pese a tratarse de obras destinadas a conmemorar hazañas militares.

En el siglo XIX latinoamericano encontramos que se siguen estas líneas sin mayores innovaciones, aunque en general las batallas son presentadas en tono más heroico que cruento. Hay dos obras, sin embargo, dignas de especial atención pues aluden a la masacre presentando la escena de "después de la batalla". Son "La paraguaya" (1879) de Juan Manuel Blanes y "Después de la batalla de Curupaytí" (1893) de Cándido López. Si bien se refieren a los mismos hechos históricos, son grandes las distancias que separan a ambos cuadros; el de Blanes, pintado en Florencia e inspirado en unos versos de Sienra y Carranza, es presidido por una figura alegórica del Paraguay asolado. El segundo, es obra de quien fue partícipe y testigo de aquella guerra y la registró minuciosamente en forma un poco ingenua, aunque este cuadro es atípico dentro de su producción por la atmósfera sombría y el panorama desolador que presenta. Ambos participan claramente en esta serie de la masacre, emparentados en cierto modo con la obra de Gros y en forma más directa con una inquietante pintura de Fattori: "Pianura con militari caduti" (1864) que presenta un camino solitario en medio de una llanura que se pierde en el horizonte y donde aparecen dispersos y abandonados, cadáveres de soldados. En todas estas reina, por así decirlo, un silencio mortal, el verdadero saldo de la guerra.

En el siglo XX, son numerosos los artistas latinoamericanos que aluden a la masacre en forma novedosa y con facetas que pueden calificarse como de exacerbación del horror y la angustia. En este sentido debe mencionarse en primer término a José Clemente Orozco, el más ambiguo (y quizás por ello también el más interesante) de los muralistas revolucionarios mexicanos. En su mural "Lucha fratricida" (1937-Palacio de Gobierno de Guadalajara), presidida por la imagen gigantesca de Hidalgo se desarrolla una escena de violencia y muerte casi indescriptibles. En "La Trinchera" de 1923, el primer fresco donde se representó en México la lucha revolucionaria armada, ni uno de los personajes parece seguir con vida. Hay un escepticismo amargo y feroz en su "Victoria" de 1944: una figura alegórica grotesca y deforme se hunde en un mar de sangre hasta las rodillas y es aclamada por esqueletos. La imagen alude sin duda a la falta de sentido de la muerte colectiva y relativiza la idea del triunfo. Igualmente paradójica y terrible es la "Victoria" que pintara

Raquel Forner unos años antes (1930) en relación con la Guerra Civil española: Atrapada en un sitio de honor, muerta y mutilada, su figura preside un panorama doloroso. A la derecha aparece una escena de fusilamiento que recuerda la de Goya.

Otro artista argentino que ha abordado el tema de la masacre es Antonio Berni, en particular en tres obras: "Masacre" (1948), "Bombardeo" (1953) y "La matanza de los inocentes" (1971). Se trata esta última de una ambientación (está en el Museo de Arte Moderno de París) en la que, con un lenguaje por demás novedoso y rico en connotaciones a partir de los objetos empleados, el artista establece un parangón entre el episodio bíblico y el horror de su presente.

La muerte del otro.

Con este título presenta Philippe Ariés, historiador de la llamada "escuela de mentalidades" (5) los grandes cambios que se producen en Occidente hacia fines del siglo XVIII en las actitudes ante la muerte. Hasta el siglo XII, señala Ariés, la actitud general era, a grandes rasgos, de resignación ante un destino que se sentía como colectivo. Desde ese momento comienza a observarse una valoración de la propia vida: la muerte es percibida como propia. Pero a fines del siglo XVIII el hombre occidental comienza a exaltar y dramatizar el sentimiento de pérdida del otro. La muerte es sentida como una ruptura, una separación. La ausencia del ser querido se hace difícilmente soportable, y es de la mano de ese sentimiento que nace el nuevo culto de tumbas y cementerios. (Ariés, p.43). En base a fuentes fundamentalmente literarias, Ariés observa que si bien persisten costumbres antiguas, como el morir en la cama rodeado de familiares y amigos, las actitudes cambian por completo: los asistentes expresan su dolor en forma más sincera, ya no como mero ritual. (Ariés, pp. 44,45).

La producción icónica del siglo XIX, tanto en Europa como en Latinoamérica, confirma cabalmente las observaciones de este historiador, pues irrumpe gran cantidad de obras en las que el muerto -o el moribundo- representado en la cama, rodeado de personas que lloran o bien expresan un dolor más grave y

reposado. Esta serie de obras presenta una notable unidad, tanto en el carácter de su temática como en el aspecto formal. La fuente en la que abrevan todas ellas en forma más o menos directa es la escena de la dormición de la Virgen. Citemos a modo de ejemplo "El testamento de Isabel la Católica" (1873) del español Eduardo Rosales y "La muerte de Adolfo Alsina" del argentino Ventura Lynch. Con respecto a este cuadro, J. León Pagano observa un detalle significativo: (6) los asistentes son doce, como los apóstoles que lloran a María.

Tal como queda expresado en el título, este trabajo no pretende dar un panorama completo ni acabado del tratamiento de la problemática en torno a la muerte en nuestras artes plásticas. Simplemente he buscado presentar las líneas generales de mi trabajo de investigación, y algunas de las series icónicas que hemos elaborado.

* Becaria de investigación de la U.B.A., trabaja bajo la dirección del Dr. José Emilio BURUCUA desde 1987.

N O T A S

- (1) SAXL, FRITZ: Lectures, Londres, Warburg Institute, 1957 .
- (2) BIALOSTOCKI, JAN: Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona, Barral, 1973.
- (3) DORIVAL, BERNARD: La pintura francesa II, Pintores del siglo XX de la escuela de París. Barcelona, Garriga, 1963.
- (4) HONOUR, HUGH: El romanticismo. Madrid, Alianza, 1981.
- (5) ARIES, PHILIPPE: La muerte en Occidente. Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- (6) PAGANO, J. LEON: Historia del arte argentino. Buenos Aires, L'Amateur, 1944. (p.156).

#