

La muerte y el signo

Victor Fuenmayor Ruiz
Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas.
Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia.
Maracaibo - Venezuela.

Resumen

De la filosofía griega a la filosofía contemporánea, existe una concepción del signo que lo enraiza a la muerte. ¿No será el arte esa lucha por reconstruir o vivificar lo que e muerto tienen la lengua y los lenguajes?

Este será el contenido de lo que aparece evidente en el arte: la lucha por los signos es la lucha por vivificar las formas poniéndolos en la dimensión del amor, de la vida, del deseo. De la materia de la vida, los hombres buscan la eternidad de la transmaterialidad de los signos.

Palabras clave: Sema (signo), soma (cuerpo), signo (tumba), cratilo, eurídice, orfeo, hades, wayúu.

Death and sign

Abstract

From the Greek to the contemporary philosophy, there is a conception of sign which relates it to death. Might it be the Art the fight for re-building of vivifying what is dead in languages? This will be content of what seems to be obvious in art: the fight for signs is the fight for giving life to forros placing them in the dimension of love, life, and desire. From the matter of life, roen seek the eternity of the "transmaterialidad" of the signs.

Key words: Death, body, sign, life.

*"Porque muchos afirman que el cuerpo
 (soma)
 es sepulcro (sema) del alma, en el que está
 al
 presente encerrada; y porque mediante el
 cuerpo,
 el alma da a significar (semainei) lo que
 quiere significar,
 por tal razón correctamente se le llama sig-
 no (sema). "*
(Platón : Cratilo, 400c)

*"Desde las primeras visitas al cementerio,
 Florentino Ariza
 descubrió que muy cerca de allí estaba
 enterrada Olimpia Zuleta.
 sin lápida, pero con el nombre y la fecha
 escritos
 con el dedo en el cemento fresco de la
 cripta. "*
*(Gabriel García Márquez: El amor en los
 tiempos de cólera)*

*"Me dolía tanto que mis muertos se volvie-
 ran a morir conmigo
 que se me ocurrió la idea de encerrarlos
 aquí. "*
*(Teresa de la Parra : Memorias de Mamá
 Blanca)*

Quiero comenzar esclareciendo el itinerario que seguiré. El camino será el de los signos. La muerte es un signo o, más bien, siempre se ha visto el signo en relación con la muerte. De manera que la muerte puede aceptarse o negarse. Vista en ella misma es el gran silencio y pudiera dejarse en el silencio. No obstante, ella nos hace hablar, simboli-

zar tantas cosas, que puedo decirles que la muerte es la base de la simbolización. En ese segundo nivel, ese silencio o ese vacío se llena con todas las manifestaciones rituales y de las creencias, por intermedio de las construcciones simbólicas. Los ritos mortuorios, los mitos, las creencias, forman parte de los signos; sin embargo, haré referencia sobre todo a la significación que puede tomar la muerte como signo en la literatura, y algunas veces me referiré al arte.

La muerte puede ser mencionada de manera directa, o puede dar un rodeo metafórico para no ser nombrada. Trataré de seguir sólo una línea o un camino de signos donde entrecruzaré la experiencia personal de mis muertos con la reflexión que pueda encontrarse en la literatura.

La muerte: un signo que abre o que cierra

La experiencia de la muerte tiene algo de exasperante. Con ella algo concluye, lo que puede llamarse vida material o carnal, pero cualquiera que haya vivido un duelo encontrará en los sueños o en la vigilia la constante presencia del desaparecido. Esa imagen que nos rememora algún ser querido puede no ser triste, sino una imagen engrandecida, magnificada por la ausencia o la desaparición. Si hubiese que significarla como signo, diría que muerte y

nacimiento se unen como el alfa y el omega, como si cada vida fuera el recorrido de un itinerario alfabético de la "A" a la "Zeta". El inicio y el fin de la vida serán los topes de un recorrido dominado, según ciertas creencias, por una letra o por un nombre con el cual entramos a la vida. En el mundo de los signos, somos tan sólo un lugar de la palabra, un nombre. He allí que toda la metáfora literal está dada. Cuando partimos, agotadas las letras, quedan siempre los nombres, las palabras, los signos que alguna vez nos pertenecieron.

El nacimiento es la apertura. Por los huecos del cuerpo, los sentidos van marcando los trazos que se convertirán en signos. Hay algo que va muriendo en el paso de las cosas a las palabras. Es por esas aperturas que el hombre fabrica todas las imágenes y todos los signos. La muerte es el signo que cierra, pero, como todo lo cerrado, abre la sospecha de un sentido sobre lo ya realizado. Los actos, las palabras, las imágenes, tomarán con la muerte un nuevo sentido. Redactado por la vida y silabeado por la muerte, el punto final convierte la flexibilidad de la vida en un inflexible destino. Es ese sentido de cierre que agrega la muerte a toda vida el que constituye el texto vital cerrado ya por siempre y desde donde, de la muerte al nacimiento, todo puede ser ya ordenado y descifrado.

La vida es la gran novela, y la muerte el capítulo final que nos hace volver a preguntarnos sobre la significación de todo lo leído.

La muerte es, entonces, un cierre de la emisión como una obra acabada o perfecta, y es al mismo tiempo una apertura a la interpretación: todo lo vivido es descifrado e interpretado.

El primer signo: la tumba

La primera mención de la palabra **signo** aparece en el Cratilo con un juego de palabras entre cuerpo y tumba, en griego soma y sema.

Esta mención **de sema** puede traducirse como prisión, celda y tumba, de manera que los sujetos hablantes de una lengua estamos aprisionados, encerrados y como muertos en ella. La primera idea de la tumba que es el signo, nos hace pensar en que lo que hace el signo es estar en el lugar del cuerpo, que el signo es la señal de que hubo o existió un cuerpo. **El sema** es la piedra tumbal que está señalando la ausencia del cuerpo enterrado. Es la presencia de la ausencia. En este sentido, podemos considerar que todos los lenguajes en el arte no son más que el paso del soma al sema, del cuerpo a los signos; todos los lenguajes artísticos son los mensajeros, intermediarios, representantes de lo

que existe y lo que puede dejar de existir.

Vivo en una ciudad con una terrible idea de destrucción de todo lo pasado. Otras ciudades siguen el mismo proceso. El cementerio de Buena Vista en Barquisimeto, amenazado de destrucción, se convierte así en material mismo de la confección. Los monumentos funerarios mostrados en la exposición de Arte Funerario, en el Museo de Barquisimeto, se transforman en signos de signos.

Mientras que todo va desapareciendo, los artistas y artesanos hacen todo lo posible por representar lo condenado a muerte: los signos de una lengua, la arquitectura, los objetos, van apareciendo en los textos, en la cerámica, en la escultura, en los cuadros ¿Acaso no es esa amenaza de lo que está desapareciendo que los hace revivir en signo o en imagen?

¿No serán cada uno de esos textos testimonio de los cuerpos muertos y, por lo tanto, expresión de la metáfora cratílida del signo asociado a la tumba?. Existe, a su vez, otro mito platónico dado por Fedro: los hombres enamorados de los signos son del linaje de las cigarras, consagrados al canto, pero también a la muerte:

"Cuéntase, pues, que las cigarras fueron
 [en otros tiempos
 hombres nacidos antes que las Musas.

Nacidas, empero, las Musas y aparecido
 [el canto,
 a algunos de ellos los sacó tan fuera de sí
 [el placer que,
 cantando, descuidaron comer y beber,
 y sin darse cuenta murieron".
 (Fedro: 259 C.)

Las razones, tanto del Cratilo como del Fedro, nos llevan a considerar el arte muy cerca también del canto de las sirenas que llevaban a los hombres a la muerte al escuchar de la belleza de su canto. No hay arte auténtico sin estar en contacto con esa verdad que es la muerte, y con esa primera verdad de que el signo es la tumba.

La muerte guajira

El signo puede aparecerse como un alma, como un nombre, como otro cuerpo diferente al material. Cada civilización construye simbólicamente e imaginariamente una significación sobre la muerte, pero por sobre las diferencias de la civilización parece sobrevolar un principio constitutivo de la vida que no está en la muerte:

"A cada uno de nosotros está unida un
 [alma.
 Ella es como un pedazo pequeño de
 [algodón blanco,
 como el humo.
 Pero nadie la puede ver.

Nuestra *alma* nos sigue a todas partes,
como nuestra sombra.

-Algunos dicen que la sombra es la
[forma del *alma*,
y al *alma* le dan el nombre de sombra-
Nuestra *alma* no nos deja sino durante
[el sueño,
o cuando estamos enfermos,
o cuando hemos sido flechados por
[un wanüliü...

El término *alma* es en wayúu la palabra **aa'in**, que designa dos principios diferentes: algo que se traduce por *alma*, pero en el sentido de animación, de lo que anima al cuerpo, de lo que vivifica. No obstante, existe también una traducción más material que designa al corazón al mismo tiempo que las vísceras como simbolización de los órganos vitales.

Esta concepción del *alma* del guajiro está como prisionera en la enfermedad o en la muerte:

"Su *alma* está como prisionera,
allí donde se encuentra el Sueño.
Es ahí entonces que el *espíritu* del
[chamán
puede encontrarla y devolvérsela al
[enfermo..."

La relación que se puede hacer con el texto griego es que la muerte está asociada a la sombra, a la prisión, al cuerpo, pero el *alma* que se libera de la prisión ha atravesado el

camino de los indios muertos (la Vía Láctea). Pudiéramos considerar que este ejemplo regional contiene los mismos elementos: la inmortalidad del *alma* y la del cuerpo prisión, como si, por muy lejos que estén las civilizaciones, los instantes de agonía o muerte parecieran reunir lo que las culturas separan. El Paganismo y el Cristianismo aparecen, así, reunidos. Pero si continuamos aún la lectura de las palabras del chamán:

"A nuestra muerte, por lo tanto, nuestra *alma* no se pierde.
Sólo nuestros huesos se pierden.
Nuestros huesos y nuestra piel.
Nuestra *alma* se va, eso es todo.
Lo que se va es como nuestra sombra,
o como nuestra silueta, esfumada,
imprecisa...
Pero todos morimos dos veces,
una vez aquí,
y una vez en Jepira..."

La división entre *alma* y sombra, cuerpo y prisión, hace una perfecta analogía con el mito griego, pero quisiera encontrarla también con el Cristianismo y con ciertas religiones orientales. La doble muerte mencionada en el texto se convierte, a su vez, en el rito del doble entierro. Ese rito lo conocí en una aldea de Bali (Indonesia), con el mismo sentido que puede encontrarse en ese territorio tan cercano como es la Península Guajira.

Los signos se repiten de un lado a otra de nuestra tierra hasta las antípodas: sombras, siluetas, volutas, espectros, alma. Todo parece encontrarse más allá de las diferencias, de las culturas y de las lenguas. Como bien se dice, "la muerte iguala".

Eurídice, Helénica y Wayúu

Orfeo siempre se ha considerado símbolo del artista. El peligro está circunscrito a la naturaleza misma del hombre consagrado al arte llevado hacia la creación con palabras, con música, con imágenes. La inspiración lo lleva, como a las cigarras, hacia la muerte, perdiendo las seducciones de la realidad.

Ya en el mito de Orfeo aparece un elemento donde amor, muerte y arte se conjugan para darnos una reflexión sobre lo que es la creación de la imaginación.

Orfeo, cuando muere Eurídice, implora a los Dioses Subterráneos. De ellos obtiene un favor: que Eurídice le sea devuelta reanimada por la sombra de su amor con el fin de reconducirla hacia la luz y que reviva en él. La Ley del Hades impone como única condición que Orfeo reconduzca a Eurídice hacia la vida, pero que no mire hacia atrás antes de haber franqueado la puerta del infierno. Si Orfeo cede a la tentación de mirar hacia atrás, Eurídice desaparecerá para siempre. Ese mismo

motivo se encuentra en el mito judaico de la mujer de Lot: dejando a su dama, vuelve la cabeza hacia atrás, y queda petrificada. Ambos mitos dan ya una expresión simbólica de la vida del artista. Sin embargo, considero importante agregar un mito más cercano, recogido por Michel Perrin "En el Camino de los Indios Muertos", donde "el viaje al más allá" se convierte en una Eurídice guajira:

"Un indio guajiro lloró durante mucho tiempo,
 tanto tiempo,
 a su esposa muerta,
 que ella tuvo piedad de él.
 Una noche vino hacia él,
en un sueño.
 Tenía apariencia humana.
 Parecía viva.
 "...El guajiro partió en su persecución.
 Corría.
 Pero no la podía alcanzar.
 Estaba cerca de ella,
 y sin embargo no llegaba a asirla...
 Al día siguiente, al alba, ella le habló.
 -¿Por qué me persigues tú?
 Estoy perdida, he llegado a mi fin.
 Soy una sombra en la noche...
 ¡Pero ven conmigo si quieres!
 Ven conmigo, ya que lloras...
 Ella lo tomó sobre sus espaldas
 y partieron muy lejos,
 hacia el centro del mar,
 en dirección de Jepira,
 la tierra de los guajiros muertos.

Continuaron su camino...
-Es con ella con la que yo había soñado,
dijo después el guajiro viendo una
[puerta...
La puerta se abrió por sí sola.
El guajiro se precipitó para entrar él
[primero.
Su esposa corrió para intentar
[impedirselo.
-¡ Ven detrás de mí, exclamó ella.
Pero ya él se había adelantado".

La reflexión puede venir del contacto entre esas tres culturas: Paganas, Cristiana y Prehispánica. Pero, sobre todo, debemos observar los mismos símbolos órficos, un hombre, la aparición de la esposa muerta, la posición de espaldas, el camino de los muertos, la puerta por donde ella debe entrar. Todo concuerda como si los símbolos de la muerte impregnaran todos los lenguajes y todas las culturas. Así, la Eurídice muerta, la búsqueda del artista Orfeo más allá de la muerte, es ella misma el símbolo de algo que, si no es universal, podemos darle el calificativo de general. El artista va al rescate de lo que ya está muerto para conducirlo al reino de la vida; debe, sin embargo, obedecer a la ley o al orden del camino de la muerte que cruza. Hemos encontrado, entonces, como un primer signo, el más arcaico sentido del sema: el de piedra tumbal. Hemos, a la vez, hallado en el mito de Eurídice la metá-

fora del personaje que el artista debe rescatar del más allá.

La muerte **cristianizada**

Lo que enlaza el mito de Orfeo y la religión cristiana tiene que ver con la ley y la transgresión de una prohibición. Con la caída de Adán y Eva, Dios les dará la muerte como un retorno a la materia:

"Mediante el sudor de tu rostro comerás
[el pan,
hasta que vuelvas a confundirte con la
[tierra de que fuiste formado;
puesto que polvo eres, y en polvo te
[convertirás.
Y Adán puso a su mujer el nombre de
[Eva, esto es, Vida,
atento a que debía de ser madre de todos
[los vivientes".
(Gen., III, 19, 20)

Primeramente, la muerte es la caída misma, puesto que la palabra **cadáver** proviene de Cadere, que significa **caer**. El hombre, cayendo en la tentación de comer del árbol prohibido, caería entonces en la muerte": "**porque en cualquier día que comieres, morirás**". (Gen., II, 17).

Aunque hubiese comido, la prohibición parece insuficiente, puesto que la expulsión del paraíso intenta impedir que coma del árbol de la vida eterna: "**No sea que alar-**

que su mano, y tome también del árbol de conservar la vida, y coma de él y viva para siempre". (Gen., III, 24). Si está condenado a la muerte, surge allí mismo el deseo de vida en el hombre, puesto que es la mujer quien recibirá de Adán su bautizo, siendo llamada Eva-Vida. La vida, la muerte, el amor estarán allí en una asociación que permanecerá.

Ya después, la escritura sagrada es una narración donde la muerte amenaza desde diversos frentes: Caín y Abel, Abraham e Isaac, la lucha de Jacob con el Ángel, personaje o desconocido, la circuncisión de Moisés por Séphora para defenderlo de la muerte, hacen suponer la presencia constante de la muerte en el texto. Con el cristianismo aparecerá la muerte, y la resurrección como idea de un consuelo. Debemos, de todas formas, situar ese paso de religión del padre a la religión del hijo, del Judaísmo al Cristianismo. Pero en ambos textos existe esa tensión que es a la vez Espíritu Santo y sacrificio filial, uniendo a Edipo y Jacob.

Desde el punto de vista del arte, debo someter a la reflexión los fundamentos de lo que puede llamarse el tabú y la exigencia de la representación. En todo el texto bíblico, el hombre quiere saber un nombre o ver la cara de aquél que le dio su semejanza; pero aparece a la vez la

prohibición de saber el nombre, o ver su cara, o de representarlo. Dios sería el cuerpo místico, abstracto o simbólico, sólo comparable a la totalidad de las letras con la que hizo al mundo por medio del Verbo. A pesar del tabú de la representación, el texto sagrado será también una exigencia cuando el hombre recibe como orden escribir todo lo que ha dicho.

Todo el arte cristiano supone ese punto del conflicto entre la prohibición y la exigencia. Si Orfeo transgrede la orden al querer ver y nombrar a Eurídice, Cristo, llamado por algunos El Divino Orfeo, existe en una religión donde todo el arte tiene el fundamento del tabú fundamental de la creación. El artista tendrá que escribir sabiendo que en todo lo que escriba estará escondido un nombre, y en todo lo que pinte, esculpe o simbolice estará la presencia escondida de la divinidad. Los cabalistas serán quienes darán con lo que de interpretable tiene el texto para asegurar su naturaleza divina. Eso supone que las palabras son las vestiduras, túnicas, donde un cuerpo está encubierto. De manera que yace aquí la idea de un cuerpo-sígnico, cuerpo-letra-escritura. Todo será una cuestión de un cuerpo material que retorna a la tierra, y de un cuerpo místico literal que llega a la transmaterialidad de la escritura. De alguna manera tenemos que asociar

la escritura con la tumba del cuerpo. Todas las palabras encierran un cuerpo cuya dimensión no es ya carnal, sino lingüística. Todos los cuerpos escriturales, los anagramas de Saussure, no hacen más que especificar ese fenómeno dándole una geografía espiritual más amplia. Suponen la presencia de letras que dirigen la lectura hacia un cuerpo como el de Osiris, despedazado o diseminado, y de un hombre escondido bajo las palabras. Esa manera de esconderse corresponde con la idea de enterrar y de desenterrar, de bajar al Hades y de ascender hacia la luz, de sacar a flote algo que está bajo el mar.

El paso del texto sagrado al texto profano mantiene, sin embargo, los mismos procedimientos de la escritura. Esa profanización de lo sagrado hace surgir, en algún modo, la superposición de textos de las dos culturas fusionadas en una. Pareciera que jamás el pensamiento helénico hubiese sido desterrado, sino que se fue cristianizando, fusionando, dando lugar a obras contradictoriamente cristianas: corporalización de Dios, figuración, representaciones escultóricas funerarias donde existen todas las vestiduras posibles, muchas veces sospechadas o sospechosas, para pasar la Inquisición o burlar la inteligencia de los censores. Un Lázaro resucitado de entre los muertos o un Cristo que resucita y

promete la resurrección resuenan tanto como Orfeo descendiendo al Hades. Al fin y al cabo, el signo cristiano es un signo mortal que promete la inmortalidad, es un cuerpo material convertido por los signos en un cuerpo transmaterial, es un nombre prohibido que debe buscarse en toda la escritura, es un cuerpo enterrado que debe buscarse bajo el ropaje de las palabras.

El arte **del amor** y de la muerte

En el "amor y el Occidente", Denis de Rougemont analiza como un hecho fundamental de la conciencia occidental la relación entre el amor y la muerte. En la película **Fedra**, Melina Mercouri dice: "**Todas las canciones hablan de amor y de muerte**".

"Señores, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y de muerte?..." Es el comienzo del Tristán de Bedier y la interpretación del crítico francés me parece esencial:

"Es el rasgo de un arte infalible que nos

[lanza

desde el umbral del cuento al apasionado estado de espera

del cual nace la ilusión novelesca.

¿De dónde viene ese encanto?

Y qué complicidades son las que ese artificio de "retórica profunda"

sabe conseguir de nuestros corazones?"

El prodigioso éxito de la novela establece

de buenas a primeras como un hecho que en la concordancia entre amor y muerte despierta en nosotros las ḿs profundas resonancias.

Hay otras razones, ḿs secretas, para ver en ello una definici3n de la [conciencia occidental".

Tenemos que reconocer dos notas esenciales que van juntas: la muerte como un rasgo del arte que mantiene el estado de espera y las razones secretas y definitivas de la conciencia occidental. No nos extraña nada, entonces, que el arte funerario haya producido tan bellos monumentos como si el ḿrmol exterior fuese el signo de la misma nobleza el cuerpo enterrado. Al lado de ese cuerpo se encuentran los śmbolos de otra significaci3n: los perros acostados a los pies, las espigas, las flores de pavot. Estas descripciones concuerdan en muchos casos con una iconograf́a contemporánea: el comienzo de "El amor en los tiempos del c3lera" con la muerte de Jeremiah Saint-Amour acostado en un catre y con el perro a sus pies, siendo una parte del relato, nos mueve hacia la iconograf́a de la muerte.

Esa oposici3n amor-muerte nos lanza hacia la b́squeda de lo que est́ oculto con el artificio de la ret3rica, como si fuese el cuerpo cabalístico y como si la obra fuera el monumento material de palabras y fi-

guras que conservara un cuerpo invisible, ocultamiento de la verdad fundamental: el cadáver como deshecho.

Tanto el amor como en la muerte hacen aparecer sobre la conciencia cristiana otra conciencia ḿs escondida. Aś, en el discurso amoroso, yo agregaría el de la muerte. Denis de Rougemont encuentra la uni3n de las ideas occidentales con las orientales: el amor cristiano o agap3 con el eros griego, el paganismo con el cristianismo. Esa exaltaci3n de la muerte y del amor desagraciado que termina en la ĺrica occitana, petrarquesca, dantesca. La herej́a ćtara y el amor cort3s comienzan en el siglo XII en el sur de Francia. Podemos aqú decir que el cuerpo de toda esa literatura mantiene exteriormente la idea de la Dama, de la iglesia, de la Fidelidad; pero la verdadera pasi3n es ćtara, occitana, odrita, adúltera. Debemos entonces considerar ese doble cuerpo que da origen a las otras ideas de la muerte y a la relaci3n de un signo que vale para dos significados.

Muerta llevan mi alegŕa

Ese es el grito de Melibea, en la Celestina, cuando cae Calixto de la escalera. La ascensi3n se hace imposible, y frente a esa vida estrecha aparece esa lamentaci3n del goce:

"¡No es tiempo de yo vivir! ¿Cómo no
[gocé más del gozo?
¿Cómo tuve en tan poco la gloria que
[entre mis manos tuve?
Oh, ingratos mortales! ¡Jamás conocéis
[vuestros bienes
sino cuando de estos carecéis!"
(F. de Rojas: La Celestina, C. Austral, p.
155).

¿Cómo explicar esas muertes-cas-
tigo que hacen arrancar la lamenta-
ción del goce de la vida?. Bajo ese
doble fondo o doble cuerpo, los crí-
ticos se atienen a la teoría de las dos
culturas: el autor es un converso.
Pero existen demasiados conversos
en la literatura de la muerte que ha-
cen tomar conciencia de la carencia.
Con la idea de la muerte puede que
el goce mismo se dispare hacia el
más allá. **En la Eurídice guajira, el**
hombre que ha seguido a su mujer
hacia la muerte descubre algo inau-
dito:

"Espérame aquí, dijo la mujer.
Pero el guajiro insistió en seguirla...
...Enseguida de ello,
los jóvenes se acercaban a ella,
la abrazaban.
La besaban en la boca
Entonces vio llegar a un hombre,
aquél que había sido el primero
-una sola vez-
en poseer a su esposa antes de su
[matrimonio.
El hombre se acopló con ella,

mientras que otros,
los que la habían tomado a continuación,
la penetraban por todas partes;
el uno por aquí,
el otro por allá...
por la oreja, por la nariz...
El guajiro estaba muy contrariado.
Y partió al alba".

Se diría que el mundo de los yo-
luja es el mundo de la muerte, del
sueño, pero también del inconscien-
te. El Orfeo guajiro se marcha; pero
lo que hay que encontrar en ese
mensaje de Orfeo a Melibea y de
Melibea a la Eurídice wayúu es la
conciencia que despierta la muerte.
Una conciencia que es el arte (canto
de Orfeo, canto y danza en el mito
wayúu) de un goce que debe desli-
zarse como en sueños, o decirse, se-
gún sea la Eurídice griega o la wa-
yúu.

La conciencia: la muerte que abre los ojos de los vivos

**La contemporaneidad trabaja mu-
cho con la idea de la destrucción y
de la muerte. Aún lo vivo puede pa-
sar por muerto, o lo muerto por vi-
viente. En el análisis freudiano de la
Gradiva de Jensen, el arqueólogo
Norberto confunde a Zoe Bertrand
con una estatua de una mujer que
existió en Pompeya. Se enamora de
un fantasma arqueológico que él
considera muerto, pero se trata de su**

Pompeya personal: su amiga de infancia. A su vez, Freud descubre en el texto de Jensen el fantasma de la hermana del escritor muerta en su infancia. En **lo siniestro**, ocurre que Nataniel se enamora de la muñeca Olimpia creyéndola viviente. Pompeyana u olímpica, el amor parece asociarse con figuras que están entre el arte y la vida, entre vida y muerte. Y aún el arte parece participar de ese registro.

Se dice que los mitos nacen para ser destruidos y construir otros con sus fragmentos, que el espacio plástico contemporáneo se crea con la destrucción del espacio plástico del renacimiento. La literatura moderna, del Quijote a nuestros días, es una cadena de muertes y resurrecciones de signos. Esa tendencia de la contemporaneidad hace pensar en que si el arte vive, es de la muerte que se alimenta. Los signos tienen que continuamente revivirse. Oigamos a Teresa de la Parra: "**La palabra escrita es un cadáver... ¿cómo no han hallado el modo de despertar a esa muerta?**" (Obras Completas, p. 600).

Pudiera decirse lo mismo de la fotografía, de la pintura, del cine, de la escultura. Lo que se trata en ese proceso del arte es de hacer hablar de veras lo escrito, lo pintado, lo esculpido, lo filmado. Si he tomado la metáfora de Eurídice es por lo que me dice el nombre mismo. Ella, aun

muerta, hace cantar a todos los Orfeos, a todos aquellos que tratan de rescatar o reconstruir un objeto de amor por medio de los signos. Pensemos en los huérfanos de la Literatura: Neruda, Poe, Supervieille, Meneses. Y aún los no tan huérfanos, para encontrar que lo que el arte reconstruye es un cuerpo, la imago de un cuerpo, encerrado en la celda, en su prisión; pero lo que ese cuerpo revela enterrado es la base de la revelación del arte: "Para **vivir moriré**", como era la observación de Mahler.

Toda la línea de mi itinerario es esa piedra tumbal, cuerpo y signo, cadáver y signo; y detrás de mí pueden estar la voz de tantos muertos que hablan por mi escritura:

"Creo que podría decirse que la literatura [es Orfeo ascendiendo de los infiernos; mientras va delante, sabiendo, sin embargo, que conduce a alguien, lo real que está detrás de ella, y que ella [saca poco a poco de lo innombrado, respira, anda, vive, se dirige hacia lo que ama, entre sus manos no queda más que un [sentido nombrado, es decir, un sentido muerto". (Roland Barthes: *Literatura y Significación*, p. 317)

Ese sentido no nombrado es propiamente toda la labor del arte: mostrar sin nombrar. Saber que allí está

el cuerpo debajo, pero dejarlo allí arrojándolo con todos los signos de la vida.

El inicio y el fin de la vida serán los toques de un recorrido dominado, según ciertas creencias, por una letra o por un nombre con el cual entramos a la vida. Entrando a la vida,

somos sólo un lugar de la palabra, un nombre. He allí que toda la metáfora literal está dada. Cuando partimos, agotadas las letras, quedan siempre los nombres, las palabras, los signos que alguna vez nos pertenecieron.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, "Literatura y significación", in: Ensayos críticos, Editorial Seix Barrat, Barcelona, 1977.
- FINOL, José Enrique, Mito y cultura guajira. Editorial de la Universidad del Zulia, Maracaibo, 1984.
- FREUD, Sigmund, "El delirio y los sueños de La Gradiva de W. Jensen", in Obras Completas. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- DE LA PARRA, Teresa, "Memorias de Mamá Blanca", in Obra (Narrativa, ensayos, cartas), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982.
- DE ROUGEMENTONT, Denis, El amor en Occidente, PLON, París, 1972.
- DE ROJAS, Fernando, La Celestina, Ediciones Acervo, Barcelona, 1977.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, El amor en los tiempos del cólera, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1985.
- M'UZAN, Michel de, De l'art á la mort, Editions Gallimard, nrf, París, 1977.
- PERRIN, Michel, El camino de los indios muertos, Monte Avila Editores, Caracas, 1980.
- PLATON, "Cratilo", in Obras Completas, T. VI, Trad. Juan David García Bacca, Coedición de la Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980.
- SAGRADA BIBLIA, Editorial Grolier Incorporated, Nueva York, 1957
- STAROBINSKI, Jean, "Los anagramas de Ferdinand de Saussure. (Textos inéditos)", in Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos. Siglo XXI editores, México.