

Acerca de la vida. Excerpta ético en los Tiempos del Corona

Por Fabián LUDUEÑA ROMANDINI

Para Giorgio Agamben

1.

Siempre la Humanidad quiso vivir. No a cualquier precio, cabe admitirlo, pero lo quiso. La preservación de la vida en casos de afectaciones nosológicas incumbe a la medicina. La filosofía, en cambio, tiene otras competencias en esta materia. Las principales pueden ser enunciadas bajo la forma de dos preguntas: ¿Qué es la vida? (dominio ontológico) y ¿cómo sería aconsejable vivir? (dominio ético). Nos ocuparemos, en este escrito, de la segunda. No haremos ningún tipo de prescripción (salvo, quizá, alguna opinión mínima). Sin embargo, habremos de entregarnos a un ejercicio de ultra-filosofía puesto que esta permite un diagnóstico epocal del pensar que nos dejará, a su vez, echar luz sobre del devenir de la historia humana en Gaia.

Toda vez que sea posible, la actual pandemia global de la Covid-19 puede y debe ser comparada con las epidemias del pasado puesto que, hasta el momento, la medicina no se ha valido, con la excepción del tratamiento sintomático, de otros medios contrapandémicos que los conocidos en la Edad Media y perfeccionados en la Modernidad: la cuarentena y el distanciamiento social. Ciertamente, en aquellos tiempos, eran medidas de corta duración temporal y, hoy en día, tienden a devenir la “nueva normalidad” aceptada, sin mayores objeciones atendibles, por la mayoría de la población del planeta. La vacuna, de encontrarse y resultar eficaz, no modificará los hechos que importan a nuestro propósito. La Humanidad ha decidido no esperar a tal eventualidad para dar su veredicto sobre la cuestión ética. Sobre este último punto ya se ha pronunciado y nada hace vislumbrar un cambio de perspectiva.

Todo considerado, se comprenderá que puede resultar particularmente revelador remitirse a la Época Moderna, vale decir, la inmediatamente anterior a la nuestra. De hecho, si algo ha dejado entrever esta pandemia sobre la que todavía casi nada se ha realmente esclarecido, es que la Modernidad y su contracara necesaria, la posmodernidad, ya no son más que un proyecto pulverizado. Así termina la por lo demás infausta “querrela” que, en el siglo pasado, aún admitía sesudos devaneos de las plumas más distinguidas.

2.

Situémonos, siguiendo nuestro trazado, en un ámbito muy particular de la Modernidad Temprana: la Venecia del legendario Tiziano. Si tenemos el suficiente cuidado quizá podamos extraer todavía una lección desde ese lejano e, indudablemente, ya fenecido pasado.

Un auténtico banquete festivo se celebró el 1 de agosto de 1540 en casa de Tiziano en Venecia con tan ilustres invitados como Pietro Aretino o el gramático Francesco Priscianese quien, precisamente, nos ha legado en una de sus obras eruditas, un testimonio invaluable de las fiestas de Tiziano donde “los placeres (*piaceri*) y solaces (*sollazzi*) se convenían a la calidad del tiempo, de las personas y de la fiesta (*fešta*)” (PRISCIANESE, 1540: s/n). No es inútil resaltar que ningún tratado de gramática escrito en la actualidad podría contener algún relato edificante sobre los placeres de la buena vida. Afortunadamente, no era el caso en tiempos de Tiziano y así conservamos este inestimable documento que nos muestra que, para el pintor, la vida estaba signada, ante todo, por el placer y que, de hecho,

la vida era vivible porque alteraba su ritmo habitual para conformarse en la suspensión del tiempo que la fiesta representa. En la fiesta, la vida misma se intensifica a tal punto que se indistingue lo biológico de lo psíquico, volviéndose una forma de plus-de-ser que eyecta a los seres hablantes hacia un punto de eternidad en el acontecer presente.

De este modo resulta más comprensible el *motto* de Tiziano: “*natura potentior ars* (el arte es más poderoso que la naturaleza)” y que conocemos gracias a los oficios de Battista Pittoni y su libro de impresas. Allí se establece, justamente, que Tiziano “ha vencido al arte, al ingenio y a la naturaleza” (PITTONI, 1562: 200). Semejante afirmación muestra que en Tiziano la filosofía ha calado más profundamente de lo que muchos intérpretes suelen admitir para su caso. El *motto* de Tiziano no menosprecia la naturaleza sino que, al contrario, muestra que el arte la roza englobándola o, dicho de otro modo, haciéndose una con ella. No es otra cosa lo que indica el concepto supremo de *maniera* que, como efectivamente ha sido señalado, en el caso de Tiziano no significa otra cosa que el hecho de que “si la naturaleza (*Natura*) se transforma en espejo (*specchio*), el pincel de Tiziano se transforma en Naturaleza” (BOSCHINI, 1684: s/n). No podría describirse, de manera más sutil y exacta, cómo naturaleza y arte se fusionan en la manera superior de una imagen que es una archirealidad capaz de sellar la cesura milenaria abierta entre el mundo natural y el artificio de los oficios humanos.

Las pinturas de Tiziano no son realistas sino que, al contrario, crean la realidad como *maniera*. Salvo que la manera de Tiziano consistía, justamente, en la transmutación de lo existente en una imagen que cifraba todo cuanto en el Universo podía hallarse de visible o de invisible, de accesible a los sentidos o de escondido para los seres hablantes. En aquel tiempo, los pintores conocían el arte esotérico de la transfiguración imaginal como operador ontológico que no se limitaba a vivir-en-el-mundo sino, mucho más ambiciosamente, a crear-el-mundo y su experiencia de goce. Un acto de deificación casi rayano a la herejía pero que, en aquel entonces, recorría el orbe como una evidencia aceptada aunque hoy haya resultado completamente extraviada en inerte museología.

No es inverosímil suponer que dicha filosofía, hoy por completo incomprensible, afectó el modo en que Tiziano atravesó la complicada crónica veneciana de su época, siempre amenazada por la peste. De hecho, sabemos que Tiziano murió “habiendo peste en Venecia” (BORGHINI, 1584: 524) cuando estaba por alcanzar los cien años de existencia. Su muerte tuvo lugar al desencadenarse la epidemia de 1576 cuando “la implacable Muerte (*l'implacabile Morte*) con doloroso estrago había triunfado sobre innumerables mortales” (RIDOLFI, 1648: 191) hasta el punto de haber impedido y retrasado las exequias debidas al pintor. No es costumbre nueva, como puede comprobarse con cada peste, la barbarie de dejar a los muertos insepultos o sin las exequias apropiadas según los casos. Ahora bien, a pesar de la peste, Tiziano no se refugió de la vida sino que, al contrario, apostó a su intensidad hasta el final.

No cabe duda de que su última obra, la *Pietà* nos coloca en la senda que nos permite entender un poco más por qué el anciano pintor, es decir, un integrante del grupo de riesgo epidémico, no temía a la muerte. Un indicio lo proporciona su archirealismo filosófico: si la *maniera* del artista transmutaba naturaleza y artificio, cabe suponer que la vida no podía ser meramente cuerpo biológico sino que dicho concepto encerraba una inaprensible exfoliación donde, precisamente, la vida era todo aquello que desbordaba la biología sin desdeñar, desde luego, del cuerpo anatómico. Salvo que no había cuerpo que no estuviese, por el hecho mismo de existir-en-la-manera, transfigurado, correspondientemente, en un hiper-cuerpo cuya espesura ontológica nos resulta hoy del todo inaferrable.

3.

La última obra de Tiziano, la *Pietà* (WETHEY, 1969-1975: cat. n° 86), reviste un carácter doblemente excepcional: por un lado, fue pensada por el propio Tiziano como un testamento pictórico y destinada a su propia sepultura en Santa Maria dei Frai. Por otro lado, su fallecimiento por los efectos de la epidemia le impidió terminarla, tarea que recayó en Palma el Joven aún si lo fundamental de la obra ya estaba completamente realizada por el propio Tiziano. Los homenajes pictóricos a sus predecesores, Giovanni Bellini, Giulio Romano o Miguel Ángel son claramente detectables y, en cierta forma, la obra se transforma también en un diagnóstico sobre el ocaso del Alto Renacimiento en la pintura. Crepúsculo del artista y fin de una época se combinan en una obra, a la vez sombría y esperanzadora.

La gran escena de la Piedad luego de la Crucifixión del Mesías es flanqueada por la presencia de Moisés (véase figura 1). Pero también la tradición antigua se halla presente: Tiziano recurre la octava Sibila, la Helespóntica, legendaria profetisa de la Antigüedad con raigambre apolínea. La menciona en su lista Lactancio citando a Marco Varrón y recuerda que esta Sibila era “nacida en territorio troyano” (LACTANCIO, *Divinae Institutiones*, I, 6, 12), más precisamente en la aldea de Marmeso y gozaba del inmarcesible prestigio de haber profetizado la Crucifixión del Ungido.

Existe en el cuadro, al mismo tiempo, una doble inscripción del artista puesto que, como ha sido sugerido, el Jerónimo arrodillado es un autorretrato del propio Tiziano. De esta manera, Tiziano se sitúa en un momento muy específico de la Pasión: cuando la Virgen y María Magdalena se hacen cargo del cuerpo yacente de Jesús. El propio Tiziano, bajo la figura de Jerónimo, no obstante, observa al Cristo en un momento culminante y, en cierta forma, espeluznante pues lo que el pintor pretende observar por sí mismo en el cuadro no es sino el evento de la muerte del Mesías como tal. Se confronta, de este modo, no tanto con la vida eterna sino con la muerte inmisericorde que abate incluso al propio Jesús. No podría haber mayor implacabilidad al afrontar la Muerte como finitud y desgarró último.

Si no fuera por dos detalles presentes en el cuadro, hasta se podría pensar en una exaltación última de una muerte irredenta a la que Tiziano se atreve a mirar de frente. Sin embargo, el pelícano que se sitúa en la simicúpula del ábside es un claro símbolo que preanuncia la resurrección venidera. Aún así, lo más osado del cuadro está en la *tavoletta* que Tiziano inserta debajo de la Sibila Helespóntica y que se trata de un auténtico exvoto (ver figura 2) donde se le ruega a la Virgen con su Hijo yacente la salvación eterna para el propio Tiziano y su hijo Orazio (quien, dicho sea de paso, también sería víctima inmediata de la misma epidemia que terminó con la vida de su padre).

De ningún modo es posible discernir en el cuadro simplemente un motivo de “resignación frente a la muerte” (WETHEY, 1969-1975: 93). La apuesta es mucho mayor puesto que en la obra tiene lugar el *Nachleben* (supervivencia) de la tradición antigua unida al judeo-cristianismo. El profetismo celebra sus bodas oscuras con el mesianismo de la resurrección produciendo, de este modo, un vórtice temporal donde todas las épocas se confunden una *apokatástasis* del tiempo mesiánico, una recapitulación de toda la Historia Universal. Con todo, el gesto decisivo del exvoto transforma completamente el carácter del cuadro pues su inserción no es meramente simbólica como suele apuntarse ingenuamente. Al contrario, la presencia del exvoto hace que no estemos en presencia de una “imagen iconográfica” sino, más radicalmente, de una imagen teúrgica que produce la presencia de lo divino como écfrasis. En la *Pietà*, el misterio del tiempo final y de la Muerte se resuelve en una imagen performática en la que, por así decirlo, el pintor crea un exvoto perpetuo destinado a asegurar su salvación eterna y la de su hijo Orazio. El poder performativo de la obra, por tanto, la extrae de la tradición iconográfica para situarla en la taumaturgia de las imágenes pensadas para actuar sobre el dominio de lo sobrenatural con la mediación de las Figuras

antiguas y judeo-cristianas que aseguran la gran convergencia de la Historia Universal para la salvación del cuerpo y del alma de los mortales.

Tiziano sigue trabajando en medio de la epidemia y no teme morir simplemente por el hecho de que entiende aún que el arte es Arte de transmutación y agencia sobrenatural. Todo cuerpo yacente, confrontado con la Muerte exterminadora, no es más que una ilusión frente al hiper-cuerpo de la resurrección a la que busca inscribirse mediante un exvoto. En otras palabras, la *maniera* es capaz no sólo de sumar las potencias de la naturaleza sino de elevarse y vencer a la Muerte en cuanto tal. El poder del Arte va mucho más allá de la memoria y de la gloria puesto que tiene en su potencia el producir o inducir la propia salvación en los hiper-cuerpos que se sitúan más allá de cualquier determinismo biológico. En el fondo, para Tiziano no hay cuerpos: sólo existe el plus-de-cuerpo que deshace cualquier quiasmo entre la vida y la muerte para adentrarse en una sobrevivida que anula todas las nociones vigentes de vida para dar lugar a una existencia ontológicamente más allá de todo ser finito y, quizá, entreviendo un resplandor más allá de la plenitud misma del Ser.

De hecho, si alguien hubiese requerido una respuesta de Tiziano o de sus contemporáneos acerca de la vida desde el punto de vista filosófico, ninguno habría pensado siquiera posible identificarla con el cuerpo, ya sea viviente, ya sea yacente; al contrario, tal vez habríamos visto invocada la noción de *Vita* como Figura que puede delinear sólo en el conjunto de la Historia Universal, como *Nachleben* de todas las imágenes previas de la Humanidad en una síntesis que se opera en el acontecer singular de cada existencia y su *maniera*. Ciertamente, la Figura no se plasma sino en un cuerpo que, por ese hecho mismo, es ya plus-de-cuerpo o cuerpo figurado, Memoria de la tradición milenaria de los seres vivientes. No es otro que el pintor quien puede traducir la Figura en imagen, como sólo el poeta puede trasponerla en palabras o el filósofo en sentido último. Pero, en cualquier caso, la Figura es la cifra ontológica que, en el torrente de la temporalidad, escapa al devenir de este último y se fija, circunstancial pero definida, en la eternidad del momento que es la materia de la biografía imposible de cada viviente. La forma suprema de la Figura es, entonces, el nombre secreto de la vida.

4.

¿Qué nos ha quedado de todo esto si comparamos nuestra situación actual frente al Corona y la pandemia global en curso? Nadie cree ya en el poder de las imágenes excepto como fantasía de un alter-ego socio-telemático. La epidemia amenaza con liquidar varias formas del arte y de los saberes sin que sus detentores se den siquiera cuenta del hecho. Más bien, al contrario, las víctimas se han transformado en los defensores, tan acérrimos como ingenuos, de su propia aniquilación. La Historia Universal hace tiempo que es un recuerdo: el final del ciclo de las Revoluciones selló también cualquier confianza política en la Historia como fuerza supra-acontecimental. En su lugar, hoy no hay nada más que sobrevivida a cualquier precio: sin gloria pero también sin memoria ni supervivencia; los seres hablantes temen, con desesperación, sucumbir en el anonimato de la masificación generalizada.

Gaia, por su parte, ha sido nuevamente herida y ahora se la considera ominosa, ingobernable, portadora de los males destructores de la Humanidad. Y la caja de Pandora que Tiziano había pretendido cerrar se ha vuelto a abrir: hoy se yergue nuevamente un abismo insalvable entre la naturaleza y el mundo artificial de los seres hablantes. Para una civilización sin memoria de su tradición histórica y cuya tonalidad fundamental es el miedo masivo a la muerte del cuerpo como entidad biológica, el riesgo de producir una hecatombe no conscientemente buscada se torna cada día más acuciante. En cierta forma, con la filosofía proscripta en nombre de la medicina como nuevo saber Absoluto, el final

puede estar curiosamente asegurado. La salvación del cuerpo biológico puede ser la contracara del final de la *humanitas* de los seres hablantes.

Este es el precio que hoy se ha mayoritariamente decidido pagar y el destino que los vivientes humanos de Gaia hemos decidido abrazar. La vida es hoy solamente vida biológica puesto que, con toda evidencia, ha perdido su Figura y se ha divorciado del tiempo y de sus supervivencias. La des-figuración de la vida quizá sea uno de los dramas más acuciantes que definen el perfil de este tiempo, el nuestro, en el que somos aún incapaces de producir una nueva *maniera* hasta ahora inédita y, peregrinamos, por tanto, en un desierto inconsolable. En efecto, de quien no ha percibido la gravedad de la hora que hoy sesga al mundo no puede esperarse nada.

Obras citadas

BORGHINI, Raffaello. *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*. Firenze: Giorgio Maescotti, 1584.

BOSCHINI, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia: Francesco Nicolini, 1674.

LACTANCIO. *Institutions divines. Livre I*. Edición de Pierre Monat. Paris: Éditions du Cerf, 1986.

PITTONI, Battista. *Imprese di diuersi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri : con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*. Vicenza: s. n., 1562.

PRISCIANESE, Francesco. *Della lingua romana*. Venezia: Bartolomeo Zanetti, 1540.

RIDOLFI, Carlo. *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato : oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro : con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralità da quelli dipinte*. Venezia: Presso Gio. Battista Sgauri, 1648.

WETHEY, Harold. *The Paintings of Titian*. 3 volúmenes. London: Phaidon, 1969-1975.

Imágenes

Figura 1. *Pietà* de Tiziano.

Figura 2. Detalle de la *tavoletta* votiva de la *Pietà* de Tiziano.