

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA MUERTE Y EL MORIR EN LA NOVELA *LA LUZ
DIFÍCIL*, DE TOMÁS GONZÁLEZ

LISBETH VILLANUEVA PEÑARANDA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA

2020

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA MUERTE Y EL MORIR EN LA NOVELA *LA LUZ
DIFÍCIL*, DE TOMÁS GONZÁLEZ

LISBETH VILLANUEVA PEÑARANDA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Magíster en
Semiótica

Director

LUIS FERNANDO ARÉVALO VIVEROS

Doctorat en Langues, Littérature et Civilisations Romanes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE IDIOMAS

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA

BUCARAMANGA

2020

A mi madre, mi padre, mi tía y mis hermanos, por la vida y la familia
A Rafael Isaacs, por la estima y el cuidado
A Mariú Mora, por la amistad y la hermandad
A karol Francisco Sanabria (†), en agradecimiento por su legado al motivarme a
estudiar Maestría en Semiótica

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
1.ORIENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO SEMIO- LITERARIO DE LA MUERTE Y EL MORIR.....	13
1.1 LA RELACIÓN MUERTE-MORIR: UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	13
1.2 LA NOVELA <i>LA LUZ DIFÍCIL</i> EN LA LITERATURA COLOMBIANA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA MUERTE.....	19
1.2.1 Resumen de la novela <i>La luz difícil</i>	22
1.3 LA MUERTE Y EL MORIR COMO FENÓMENOS CULTURALES.....	25
1.3.1 Sentidos de la muerte y el morir en algunas ciencias sociales y humanas.....	26
1.4 ENFOQUE Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN.....	42
1.4.1 El recorrido generativo-interpretativo ajustado al análisis de las significaciones sobre la muerte y el morir en un enunciado literario.....	44
2. LOS SENTIDOS DE LA MUERTE Y EL MORIR A PARTIR DEL DIÁLOGO INSTAURADO EN LA ENUNCIACIÓN.....	50
2.1 EFECTOS DE LA RELACIÓN PALABRA-IMAGEN EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA Y PASIONAL DEL MORIR.....	53
2.2 ENUNCIACIÓN VERBAL DE LA MUERTE Y EL MORIR.....	61
2.2.1 Clausura de la vida en la vejez: efectos de la nostalgia y la aptitud estoica en la enunciación de la muerte y en la vivencia del morir.....	63
2.2.2 Sintaxis pasional y narrativa del morir en relación con la negación de relatos sobre el Más allá de la muerte.....	83
2.2.3 El tiempo (espera, memoria y nostalgia): actante de control en la creación de recuerdos sobre la muerte y en la resignificación de la existencia.....	89
2.3 FIGURATIVIZACIONES ARTÍSTICAS DE LA MUERTE Y EL MORIR.....	98
2.3.1 Construcción de la pintura abstracta como sistema de significación de la muerte y el morir.....	99

2.3.2 Estructuras figurativas del morir y aproximaciones al contenido: la configuración luz-oscuridad y el valor de la iluminación en el Budismo Zen.....	107
2.3.3 Equilibrio entre aflicción y alegría o entre el Purgatorio y <i>El Jardín de las delicias</i>	133
2.3.4 La figuratividad del agua en la superación de la crisis de sentido generada por la muerte.....	152
2.3.5 La imaginación, lo inconfesable y el arte en la significación de la muerte.....	161
3. DOMINIO DE LA DIMENSIÓN SENSIBLE EN LA SIGNIFICACIÓN DE LA MUERTE Y EL MORIR.....	169
3.1 LA MUERTE Y EL MORIR: INTERACCIONES FILIALES E INTERCAMBIOS ESTÉTICOS.....	171
3.1.1 Semiotización de la muerte asistida en un hijo joven: accidente, programación y ajuste en la significación de la muerte digna.....	178
3.2 EL MODELO CATASTROFISTA Y EL MODELO CONSTRUCTIVISTA EN LA SIGNIFICACIÓN DE LA MUERTE Y EL MORIR: DESDE EL SINSENTIDO HASTA LA FORMA DE VIDA.....	197
3.2.1 Estesis del suicidio asistido y del morir en la vejez: entre la catástrofe, el riesgo aceptado y el sentido.....	197
3.2.2 El sentido del morir regido por la modalización del poder y el principio de persistencia conforme a una forma de vida artística-atea.....	207
4. CONCLUSIONES.....	217
BIBLIOGRAFÍA.....	221

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Esquema de los niveles de análisis del enunciado literario, basado en la reformulación de Serrano a las propuestas de Genette, Greimas y Courtés.....	44
Figura 2. Esquema de los niveles del recorrido generativo-interpretativo.....	45
Figura 3. Sintaxis de la nostalgia y evolución a un estado de no disforia conforme al desembrague del recuerdo de la muerte y a la captación de la muerte próxima....	75
Figura 4. Dinámica de las modalidades cognitivas y deónticas que actualizan o virtualizan la sabiduría, la virtud y la alegría en David.....	80
Figura 5. Efectos de la espera y la distancia espacio-temporal en la percepción, enunciación y significación de la muerte.....	92
Figura 6. Relación entre la espera y el esfuerzo intelectual en la producción de la rememoración sobre la muerte y el morir.....	94
Figura 7. Incidencia de la nostalgia como actante de control translúcido en la creación de una memoria exitosa que repara la muerte.....	97
Figura 8. Dinámica entre memoria e imaginación en la enunciación y en la significación de la muerte y el morir en la novela <i>Luz difícil</i>	99
Figura 9. Relación entre los cambios de percepción de la luz y el color y la disposición hacia un cambio de valoraciones de la muerte y el morir.....	116
Figura 10. Atenuación de la aflicción en relación con el aumento de la luminosidad y la reducción de la oscuridad en “La pintura del ferry”.....	116
Figura 11. Modalidades veridictorias que orientan el juicio de lo verdadero y lo falso acerca de la muerte y el morir.....	120
Figura 12. Circulación de los valores modales veridictorios que niegan la existencia del dolor y mitigan la ausencia propiciada por la muerte.....	132
Figura 13. Esquema de emergencia del sentido de la muerte asistida partir de las formas de existencia del sinsentido en la enfermedad.....	186
Figura 14. Modos de existencia semiótica que caracterizan la relación entre vida indigna y muerte digna, cuando la realización coincide con la muerte.....	192
Figura 15. Recorrido modal de ser en la enfermedad y la vejez.....	209

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Estructuras narrativas y pasionales del proceso de morir en relación con el ajuste entre la pintura y la escritura.....	59
Cuadro 2. Estados pasionales que caracterizan la vejez del actor-narrador.....	73
Cuadro 3. Recorrido pasional y narrativo del morir desde la perspectiva de David	89
Cuadro 4. Interpretación sémica del discurso descriptivo de “La pintura del ferry”	109
Cuadro 5. Cambios en las valoraciones sobre “La pintura del ferry” en relación con la presencia de luz y la proximidad espacio-temporal de la muerte.....	115
Cuadro 6. Estructuras del contenido que significan el morir mediante la estesis y la pasionalidad indicadas en “La pintura del ferry”	135
Cuadro 7. Relación entre la angustia, las pasiones dubitativas, las pasiones felices y las pasiones desgraciadas.....	205

RESUMEN

TÍTULO: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA MUERTE Y EL MORIR EN LA NOVELA *LA LUZ DIFÍCIL*, DE TOMÁS GONZÁLEZ*

AUTOR: LISBETH VILLANUEVA PEÑARANDA**

PALABRAS CLAVE: Semiótica, enunciado literario, morir, muerte asistida, interacción filial, cuerpo.

DESCRIPCIÓN

La presente investigación ahonda en el análisis del proceso de morir y visualiza la muerte asistida como opción de sentido a partir de las significaciones sugeridas en la novela *La luz difícil*, de Tomás González. En primer lugar, se concibe el morir como una estructura narrativa cuyas dimensiones ética y estética se fundamentan en el arte y en los sistemas axiológicos y de creencias del Estoicismo y el Budismo Zen. El análisis, basado en una articulación de la Semiótica Discursiva y la Semiótica Sensible, permite comprender cómo a través de esos sistemas, el enunciado literario problematiza la muerte en una interacción filial, confrontando significaciones sobre la muerte asistida, algunas formas de duelo por la pérdida de un hijo y relatos sobre el más allá de la muerte en la creencia cristiana, dominante en Colombia.

Así mismo, este estudio abarca los modos de emergencia de los sentidos de la muerte y el morir a partir de la captación de figuras y limitaciones en los cuerpos enfermos o envejecidos. En ese orden, el análisis de la clausura de la vida en la vejez da cuenta de la construcción de un simulacro de conjunción con el pasado perdido que calma las preocupaciones ante la muerte y resignifica la existencia. De igual modo, el análisis de las figuras corporales y del espacio describe el arte como un sistema semiótico que articula los objetos del mundo y ordena el caos generado por la muerte mediante un ajuste estético. En esa medida, la investigación comprende la incidencia de los esquemas y normas que componen una forma de vida artística-atea en la superación de las crisis de sentido experimentadas en la enfermedad y en la vejez, en la preparación para morir y en las decisiones libres y autónomas sobre cómo y cuándo morir dignamente.

* Trabajo de grado

** Maestría en Semiótica, Facultad de ciencias Humanas, Escuela de idiomas. Director: Luis Fernando Arévalo Viveros. Dr. En Langues, Littérature et Civilisations Romanes.

ABSTRACT

TITLE: SEMIOTIC ANALYSIS OF DEATH AND DYING IN THE NOVEL *LA LUZ DIFÍCIL*, BY TOMÁS GONZÁLEZ*

AUTHOR: LISBETH VILLANUEVA PEÑARANDA**

KEYWORDS: Semiotics, literary enunciation, dying, assisted suicide, filial interaction, body.

DESCRIPTION

This research delves into the analysis of the dying process and visualizes assisted suicide as a sense option, based on the meanings suggested in the novel *La Luz Difícil*, by Tomas González. First of all, dying is conceived as a narrative structure whose ethical and aesthetic dimensions are founded on art and on Stoicism and Zen Buddhism's axiological and belief systems. The analysis, based on an articulation of Discursive Semiotics and Sensitive Semiotics approaches, allows understanding how through those systems, the literary enunciation problematizes death in a filial interaction, confronting meanings about assisted dying, some ways to grief a child loss and narratives of beyond death in the Christian belief, which is overriding in Colombia.

Likewise, this study compasses the modes of emergence of death's and dying's senses from the capture of figures and limitations in sick or aged bodies. In that order, the analysis of life ending in old age models the construction of a conjunction simulacrum with the lost past that calms worries about death and re-signifies existence. In the same way, the analysis of body's and space's figures describes art as a semiotic system that articulates the world's objects in order to organize the chaos generated by death, through an aesthetic adjustment. To that extent, the research compasses the study of the incidence of schemes and norms which conform an artistic-atheistic form of live on overcoming the sense crises experienced in illness and old age, in preparing to die, and in free and autonomous decisions on how and when to die with dignity.

* Master thesis

** Master in Semiotics, Faculty of Human Sciences, Languages School. Director: Luis Fernando Arévalo Viveros. Dr. En Langues, Littérature et Civilisations Romanes.

INTRODUCCIÓN

La muerte se convierte en un problema para el ser humano desde el momento en que es afectado por la pérdida irreversible de un ser amado con quien establecía vínculos que definían su identidad. Inmersa en la generalidad, luce ajena y distante, pero el hombre conoce su verdad: sabe de su condición de mortalidad, y debido al peso de ese saber, evita pensar en ella. Cuando la muerte emerge y toma el propio rostro o uno familiar recuerda al ser humano que es ella misma una precondition para dar sentido a la vida, pues este obedece a la valoración progresiva del curso de la existencia en relación con lo que debe ser alcanzado en la culminación de la experiencia en el mundo material. En consecuencia, el sentido de la vida y la muerte se producen de manera integrada y correlacionada.

Respecto a este fenómeno, la semiótica, en razón de ser una ciencia que se ocupa de comprender cómo y bajo qué circunstancias y condiciones los seres humanos dan sentido a la existencia, se interesa por conocer las preocupaciones humanas ante la muerte y el morir. En este marco, la semiótica actual desarrollada a partir del texto *De la imperfección*, de Greimas e influenciada por la corriente fenomenológica se ha comprometido con el reconocimiento de la función del cuerpo en la captación del sentido de la vida mediante la experiencia sensible y estética. En este enfoque científico, las propuestas teórico-metodológicas adelantadas en la semiótica sensible consisten, justamente, en ubicar el cuerpo en todas sus dimensiones: orgánica, física, psíquica, social y cultural, en el centro de los procesos de significación.

Siguiendo la orientación semiótica referida, esta investigación se preocupa por explorar algunos estudios desarrollados hasta el momento que tratan la relación vida-cuerpo-muerte en el *continuum* de la existencia. Para ello, analiza el desarrollo de las potencialidades estéticas que proporciona el cuerpo sensibilizado eufóricamente hacia el embellecimiento de la vida rozada por el sinsentido; no

obstante, focaliza en los procesos de significación del morir, cuando la muerte deja de ser un fenómeno semiótico del mundo natural y genera una crisis de sentido a partir de lo captado sobre limitaciones corporales como: la disminución o pérdida de capacidades sensoriales, motrices, físicas y cognitivas, el aislamiento social y el dolor físico y emocional que advienen con la enfermedad y la vejez.

Estas cuestiones están presentes en el discurso inscrito en la novela *La luz difícil*, del escritor colombiano Tomás González. Por lo tanto, para acceder a dicho enunciado literario y aprehender los procesos de significación, considerados desde el enfoque sociosemiótico de interacciones generadoras de sentido, esta investigación se apoya en diferentes propuestas de análisis discursivo provenientes de la Escuela Intersemiótica de París y presenta un informe detallado de los procesos de enunciación y significación, que se estructura en tres capítulos.

El primer capítulo delimita el problema de investigación. Esto incluye: la justificación del discurso sobre la muerte y el morir enunciado en la novela *La luz difícil*, como objeto de estudio semiótico, una caracterización del tratamiento que Tomás González da a la muerte en su obra literaria y del lugar que la misma ocupa en la literatura colombiana, aproximaciones a la muerte y el morir a partir de las perspectivas de diferentes ciencias y disciplinas que se ocupan de su estudio, una exploración de la recurrencia de la muerte en la novela *La luz difícil*, desde las ciencias del lenguaje, y por último, el recorrido de algunos estudios que comprenden el fenómeno desde la semiótica. A partir de estos acercamientos, se plantean las hipótesis, el enfoque y el método que guían el desarrollo de la investigación.

El segundo capítulo explica las operaciones discursivas mediante las cuales se produce la enunciación de la muerte y el morir en la obra *La luz difícil*. Inicialmente, da cuenta de la enunciación verbal, destacando el poder de la composición narrativa para hacer inteligibles las sucesiones caóticas generadas en la experiencia de presenciar el morir de otros, y en esa medida, conferir contención emocional. Los

planos de análisis de la semiótica discursiva y el modelo narratológico develan el punto de vista del enunciador y su actitud ante la muerte. Compete a este nivel de análisis la descripción de la identidad del narrador para determinar los efectos de la memoria, la sensibilidad y el envejecimiento en la producción de un sentido articulado de la muerte y el morir, sobre la base de una estructura dialógica entre distintos lenguajes, siguiendo la perspectiva del Postformalismo ruso.

Así mismo, este capítulo presenta el estudio de la expresión artística del morir, por lo cual, contiene un análisis de la figuratividad de obras de arte relacionadas con estados somáticos y sensibles experimentados a partir de la muerte, que recurre al análisis sémico de la descripción de esas figuras para su comprensión. También, expone una interpretación de estructuras míticas que confrontan los discursos dominantes sobre el sentido de la muerte, basado en teorías de la imaginación y aproximaciones en la semiótica, y describe la ética y la estética detrás de los estilos artísticos y los recorridos estésicos que ordenan el caos de la muerte e integran la forma de vida que da sentido a la existencia de los interactuantes en el morir.

El último capítulo desarrolla el argumento central que explica la significación de la muerte conforme al grado de interacción, proxemia y afectividad entre muriente y doliente. En esta parte, la investigación aclara cómo la sensibilidad manifestada en las esferas corporales proporciona poder para reajustar la relación sujeto/mundo y enunciar el sentido de la vida y la muerte, ligado a una forma de vida que brinda al individuo y a la colectividad identidad, seguridad, persistencia y trascendencia, pese a la imperfección y a la finitud humana. Este argumento se justifica principalmente, desde las teorías de Landowski y Fontanille, estableciendo interdisciplinariedad con ciencias humanas y sociales que han sentado las bases de la comprensión de la muerte. Finalmente, en las conclusiones se resuelven las hipótesis y los objetivos de la investigación. De igual manera, se exponen los hallazgos y los desafíos enfrentados, y se plantean interrogantes que dejan abiertas posibles contribuciones a la expansión de una semiótica de la muerte y el morir.

1. ORIENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO SEMIO-LITERARIO DE LA MUERTE Y EL MORIR

Este primer capítulo reúne las orientaciones que formalizan la investigación y fundamentan el método de análisis; para ello, justifica la interpretación semiótica del enunciado literario sobre la muerte y el morir expresado en la novela objeto de estudio, precisa la relación muerte-morir y plantea las hipótesis que apuntan a desentrañar la lógica de dicha relación, considerando el morir como un proceso que actualiza constantemente significaciones de la muerte. En su desarrollo, dichas orientaciones vinculan la caracterización de la novela *La luz difícil* y su relevancia en la literatura colombiana a una síntesis de estudios previos de esa obra y a un recorrido del sentido dado a la muerte y el morir en diferentes ciencias sociales y humanas, incluida la semiótica.

1.1 LA RELACIÓN MUERTE-MORIR: UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La novela *La Luz difícil*, del escritor Tomás González, entendida como un objeto semiótico producido por la cultura colombiana incorpora representaciones sociales sobre la realidad; por lo tanto, analizar cómo ocurren esos procesos representacionales contribuye a comprender las axiologías y estéticas que dominan los parámetros sobre los cuales se han construido simbólicamente la muerte y el morir en la cultura colombiana, caracterizada por la hibridación. Sin embargo, dado que la literatura y las artes en general no solo retratan lo visible y arraigado en una sociedad, sino que “se enfocan en los puntos ciegos específicos de cada cultura”¹, los objetos semióticos develan también aquello que se mantiene relegado u oculto, sea por censura, prohibición o exclusión. Es por eso que su interpretación da cuenta

¹ TORRES, Andrea. ¿Qué papel juegan las humanidades en la lectura y la escritura universitarias? Martha Nussbaum y François Rastier. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 2016, 21(3), pp.313-323. DOI: 10.17533/udea.ikala.v21n03a05. p.318.

no solo de modelos ya existentes que se replican, también saca a la luz estructuras culturales diferentes u opuestas que hacen visible lo no habitual.

Desde la orientación de Yuri Lotman sobre la semiótica de la cultura, se comprende el encuentro entre lo propio y lo ajeno a la cultura colombiana a través del reconocimiento de un diálogo² en que la novela *La luz difícil* funciona como traductor en un espacio de frontera para propiciar intercambios entre los discursos habituales sobre la muerte en Colombia y aquellos que no han tenido apertura ideológica. De esta forma, es posible visibilizar los puntos ciegos de nuestra cultura, compensar las ausencias de la literatura en el tratamiento de la muerte y el morir, incorporar el discurso que enuncia esta obra literaria o confrontarlo con las creencias que dominan las prácticas semióticas sobre la muerte en el país.

De producirse los efectos mencionados, estos llegarían a incidir directamente en la transformación del sentido que tendría para la sociedad vivir y morir en la Colombia actual, lo que puede significar en la literatura un interés en la creación de obras que representan la muerte a través de la integración de la literatura y el arte en un proceso de transformación de géneros capaz de expresar formas de morir cuestionables ética y jurídicamente y focalizar en las circunstancias individuales de las prácticas de preparación para morir dignamente que dan sentido a la muerte, como ocurre en la novela objeto de estudio. De este modo, frente a la construcción sociocultural y literaria, la novela *La luz difícil* cumple una función mediadora entre el núcleo de la narrativa colombiana regido por la representación de este fenómeno como consecuencia del contexto socio-político del país y como tema de dominio cristiano y la periferia, conformada por perspectivas distantes al discurso cristiano en las que la autonomía y la libertad para decidir sobre la muerte y el morir hacen sentido.

² LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Un modelo simbólico*: Madrid: Ediciones Cátedra. Frónesis, Universidad de Valencia, 1998. p.33.

Por otro lado, desde la perspectiva estética planteada en *De la imperfección*, las “escapatorias” son pasibilidades que ofrece el arte para hacer frente a las “fracturas” de la vida cotidiana³. La muerte es sin duda una de esas fracturas, y debido a que su representación en la *Luz difícil* está anidada en una cultura donde la experiencia artística es fuente de sentido se origina la necesidad de entender la relación entre arte y muerte a través del estudio de los lexemas *luz* y *difícil*. Por un lado, la luz es la propiedad que permite la percepción visual y posibilita la estesis en las artes visuales y plásticas, y por otro, en la semiótica, la dificultad o facilidad de la luz provoca cambios afectivos y cognitivos que propician la producción de nuevo sentido. Por consiguiente, se hace pertinente para comprender el problema del sentido de la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* responder preguntas como: ¿en qué radica la dificultad de la luz? ¿Cómo se relacionan la luz y la dificultad que ella reviste con el fenómeno de la muerte? ¿Cómo afectan la dificultad o facilidad de la luz la afectividad? Tales interrogantes, analizados desde los estudios sobre la estética adelantados en la semiótica, permiten comprender cómo se representa, en la novela objeto de estudio, la capacidad del arte de triunfar sobre el mal incluso en la enfermedad y en el morir, y demostrar que la significancia proporcionada por el arte para hacer frente a la muerte puede llevar al hombre al mundo de lo ideal: a la felicidad, en un sincretismo de lo ético (bien/, mal) y lo estético (bello/feo) en que solo el arte puede trascender la muerte⁴.

Por todo lo anterior, el interés en esta investigación se centró en comprender a qué tipo de interacciones sociales y culturales está asociada la muerte en la representación de Tomás González, y de qué parámetros estéticos y éticos proceden los personajes cuando se encuentran de cara a ella. Para abordar este problema de investigación, se tomó como punto de partida la siguiente pregunta: ¿Cómo se configuran los sentidos de la muerte y el morir en la novela *La luz difícil*,

³ GREIMAS, Algirdas. *De la imperfección*. México D.F: Fondo de cultura económica S.A., 1997. p.32

⁴ MARELLI, Arianna (Guion) y MALLY, Michele (Dirección), Klimt & Schiele: Eros y Alma (Klimt & Schiele: Eros and Psyche) Italia: 3D Produzioni, 2018. [Documental].

de Tomás González en relación con la aceptación o la negación de estos fenómenos? Dado que asumir una actitud negativa o positiva frente a la muerte ocurre como consecuencia de procesos de significación en los cuales la estética y la ética dictan la manera en que se siente y se conoce la vivencia del morir, esta investigación pretendió explicar cómo se relacionan la estética, la ética y el saber para producir sentido sobre la experiencia humana ante la muerte.

De este planteamiento derivaron las siguientes hipótesis sobre las significaciones de la muerte y el morir conforme a su representación en la novela objeto de estudio: (i) en una interacción filial, la muerte anticipada produce una ruptura del esquema de la vida, en el cual, por convención social o creencia ideológica los hijos no deberían morir antes que los padres, (ii) en el rechazo o la aceptación de la muerte, la estética constituye la base dominante en los procesos de cognición y significación, (iii) la muerte no puede ser entendida sin la vida y viceversa, debido a la relación espaciotemporal que conecta ambos fenómenos y configura la proximidad o la lejanía con que adviene el proceso de morir. A propósito de este planteamiento, cabe señalar que la presente investigación es congruente con lo expresado por el autor de *La luz difícil* sobre su narrativa:

Me parece que lo que se mueve en mis libros es siempre la lucha entre la vida y la muerte. En todos se narra es conflicto de fondo, siempre permanente de la existencia (...) ese es el tema que une todas mis narraciones (...) creo que para mí es el gran tema: el conflicto ente la vida y la muerte, entre el bien y el mal, entre la forma y el caos”⁵.

La apreciación anterior es de gran provecho para esta investigación, ya que recalca la articulación de las tres hipótesis en una sola, que puede ser concretada de la siguiente manera: en el rechazo o la aprobación de la muerte, experimentada en una interacción filial, existe de fondo una compatibilidad entre la estética, la ética y

⁵ DUARTE, Jerónimo. Las dos violencias de Tomás. Crítica sobre la obra *Abraham entre bandidos*. Revista Arcadia. [En línea]. (Recuperado el 21 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-gonzalez/23098>

el saber que afronta su inminencia, en concomitancia o no concomitancia con el tiempo de vida esperado culturalmente.

Acerca de la estética y el tiempo, Greimas, posteriormente retomado por Landowski, orienta sobre las situaciones imprevisibles, creadoras de una discontinuidad en el discurso y de una ruptura de la vida representada, en las que es posible situar la muerte, al concebirla como un tipo de interacción estética entre el sujeto y el mundo que conlleva a una transformación de su percepción, a una nueva forma de sentir, y por lo tanto, a un nuevo estado de las cosas. Al respecto, Greimas se cuestiona: “¿(...) embellecer la vida procurándose ‘salidas’ no es acaso reconocer que ese lugar de donde se sale ‘no es la vida’ y construir, por ello, un afuera imaginario alimentado de espera y esperanza?”⁶. En otras palabras, esta concepción propone pensar la muerte como la no-vida que se transforma en vida mediante la estesis.

La propuesta interpretativa que formula esta investigación se orienta por esas preocupaciones de Greimas sobre la experiencia estética y su función en la generación de nuevo sentido sobre la vida. No obstante, siguiendo la misma lógica, esta indagación también apuesta por reconocer el fin de la vida como tal y considerar la muerte una respuesta a la no-vida. Por tal razón, la propuesta se interesa en interpretar de qué manera, a través de la estesis, el sentido sobre la muerte constituye una escapatoria al sinsentido de la vida. Para resolver el problema de investigación, las conjeturas hasta aquí formuladas serán corroboradas a través de modelos teóricos y metodológicos de la semiótica, ajustados a la novela objeto de estudio y al fenómeno que se analiza.

Al respecto, es pertinente aclarar que el enfoque semiótico de esta investigación considera el morir como una estructura figurativa, narrativa y pasional que describe el tránsito hacia la muerte. Así mismo, la propuesta de lectura formulada sugiere

⁶ GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.84.

que la significación del proceso de clausura de la vida consiste en dar sentido a la existencia; es decir, comprender las tragedias y los logros alcanzados en el curso de la vida, y especialmente, interpretar el fin: la muerte. En este orden de ideas, la lógica de la relación muerte-morir obedece a que durante el proceso del morir (estar todavía con vida) siempre están presentes significaciones sobre la muerte.

Dada la imposibilidad de asimilar la propia muerte, el ser humano elabora dichas significaciones a partir de la muerte de otros y de las representaciones que tienen carácter simbólico y están presentes en lugar de los muertos para que sean recordados; entre algunos símbolos se encuentran: vestuario negro, flores, lápidas, el cadáver mismo, y prácticas funerarias como: velatorios, ceremonias religiosas, conmemoraciones o festejos. De igual modo, el más allá de la muerte es otra parte del fenómeno a la cual solo se accede de manera simbólica mediante el lenguaje, la abstracción y la suposición. Todos significamos la muerte de esa manera; no obstante, la experiencia propia de morir o ser testigo del morir de otro es también una forma de captación de la muerte. En ese sentido, apelando a lo sensible, se dirá que la muerte puede ser presentida y sentida en el morir.

Considerando que para el enfermo o el anciano, consciente de su finitud y para quienes presencian su deterioro, el morir es un proceso que actualiza contenidos necesarios para explicar el enigma y la incertidumbre de la muerte, se puede afirmar que algunas creencias o conocimientos sobre este fenómeno se adquieren, principalmente, a partir de la captación sensible y progresiva de las fases propias del proceso de morir. Así pues, lo experimentado en la etapa final de la vida, articulado a las construcciones simbólicas significa la muerte para el muriente y el viviente. En la medida en que transcurre el morir y la muerte se siente cercana, los sujetos indagan la dimensión representativa del fenómeno, cuya presencia se manifiesta de manera puntual en los símbolos y contenidos que guardan la memoria de los muertos, manifiestan lo sentido ante la muerte de otros, expresan la creencia en el más allá, o por el contrario, la no creencia en un relato posterior a la muerte y

hacen posible la comprensión de la finitud de la existencia. Precisada la justificación de la muerte como fuente de sentido del morir y explicada la lógica de la relación muerte-morir, se procede con la ubicación del problema de investigación en la novela objeto de estudio.

1.2 LA NOVELA *LA LUZ DIFÍCIL* EN LA LITERATURA COLOMBIANA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA MUERTE

La muerte es un fenómeno inherente a la literatura. Hablar de ella es hacer explícita la condición humana ligada al sentido de la existencia. Por eso, constituye uno de los temas universales de la literatura que por su omnipresencia en todos los asuntos humanos adquiere un carácter repetitivo a lo largo del tiempo. La muerte es propia de cualquier época o tendencia literaria y como los demás temas que gozan de universalidad, entre ellos, el amor y la vida, aparece de continuo en el ámbito de la literatura occidental, desde la Antigua Grecia hasta hoy.

La muerte siempre aparece desplegada en la expresión literaria en diversas formas y se vincula a otros contenidos para conformar, en conjunto, las ideas globales de una obra literaria. La literatura colombiana no ha sido ajena a esto. En los diferentes movimientos y períodos siempre ha aparecido la muerte, ya sea en relación con la violencia, el amor, el género, la política, la justicia, etc. Es pertinente aclarar que, si en efecto, la muerte aparece representada en las diferentes manifestaciones literarias del país como un fenómeno ligado a otros, solo se consolida en tema de aquellas en las que hace mayor y especial presencia.

Ese es el caso de la obra de Tomás González. En ella la muerte aparece siempre en el trasfondo, y aunque repetido en numerosas formas en la literatura colombiana, el fenómeno adquiere relevancia en las creaciones de González por la singularidad con que es tratado. Su obra evidencia una capacidad para dar novedad a las formas de representación de la muerte en un entorno como el nuestro, donde por razones

de crítica social y memoria histórica este fenómeno ha aparecido de manera recurrente ligado al conflicto armado.

Sin duda, el rasgo identitario de la literatura de González consiste en el interés por desentrañar la presencia latente de la muerte; tal como afirma William Ospina, “se diría que Tomás es el colombiano que no se ha resignado a la muerte. Es el único que la interroga así, que la persigue, que la asedia, y que no parece dispuesto a soltarla hasta que ella entregue el último de sus secretos”⁷. Así mismo, el escritor austriaco Erich Hackl reconoce que “en la descripción del morir ‘natural’, nadie ha osado ir tan lejos como él”⁸. En ese orden de ideas, su narrativa sobresale por compensar la ausencia de manifestaciones literarias dedicadas a la muerte al describir con fines éticos y estéticos la simultaneidad natural y trágica con la que sobreviene la pérdida de la vida humana. Puede decirse, siguiendo a estos críticos, que si hay un narrador colombiano que ha insistido en la singularidad de la muerte, es el antioqueño Tomás Gonzáles.

Su obra incluye las novelas *Primero estaba el mar* (1983), *Para antes del Olvido* (1987), ganadora del V Premio de Novela Plaza y Japonés, *Los caballitos del diablo* (2003), *La historia de Horacio* (2010), *Abraham entre bandidos* (2010), *La luz difícil* (2011), su sexta novela, *El lejano amor de los extraños* (2012), *Temporal* (2013), *Niebla al mediodía* (2015), *Las noches todas* (2018); los libros de cuentos *El rey del Honka-Monka* (1995) y *Expreso al sol* (2016), y el poemario *Manglares* (1997-2007), entre otras creaciones traducidas a varios idiomas, que le han valido el reconocimiento de la crítica nacional e internacional, así como varios premios de literatura.

⁷ OSPINA, William. Tomás González. Crítica sobre la obra *La luz difícil*. El espectador: 18 de septiembre de 2011. Periódico El espectador [En línea]. (Recuperado el 13 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-299942-tomas-gonzalez>

⁸ HACKL, Erich. Crítica literaria sobre *La historia de Horacio* en: GONZALEZ, Tomás. *La historia de Horacio*. Bogotá: Pisa ediciones, 2010.

En especial, *La luz difícil* sobresale por ser una de sus obras en la que la muerte tiene mayor presencia y exclusividad. En ella, la apropiación del estilo literario lleva hasta las últimas instancias la capacidad de la narración de contener potentes y estremecedoras reflexiones sobre la singularidad e intimidad de la muerte, fundadas en el *tempus fugit* ('El tiempo huye') y en la *vita flumen* ('la vida es un río') pues, plantean interrogantes sobre el tránsito de la vida a la muerte y presentan la existencia como un vivir muriendo y un morir viviendo donde los estados de ánimo fluyen conforme a la fugacidad del tiempo.

En el relato de *La luz difícil*, estos tópicos adquieren una alta expresividad y significancia pese a que han sido repetidos cientos de veces en la expresión literaria. El hecho se debe a las variaciones semánticas sobre la muerte y las formas de experimentar el morir que la novela hace visibles. Tales variaciones presentan el fenómeno en relación con: el modo en que es afrontada la proximidad de la muerte, la lucha entre la vida y la muerte librada en la enfermedad y en la vejez, la capacidad del ser humano de decidir sobre la clausura de su existencia, su derecho a terminar un sufrimiento prolongado y sobre todo, los efectos que esta práctica produce en quienes se vinculan afectivamente a él. En razón de esto, se puede afirmar que la novedad de esta obra radica en que está dedicada a los dilemas éticos que plantea la muerte y a los efectos emocionales de la vivencia del morir.

Puntualmente, la muerte representada en la novela *La luz difícil* retrata la experiencia del morir de dos maneras: como evento natural y convencional, esto es, la muerte que se espera en la vejez, consecuencia lógica del inevitable deterioro de la salud, y como hecho decidido, a saber, la muerte que se convierte en la única forma de eliminar el dolor físico y emocional en una existencia sin sentido. Justamente, la muerte asistida experimentada en una interacción filial concreta una de las variaciones semánticas sobre la muerte que tiene exclusividad en *La luz difícil* y es fundamental en el desarrollo del tema. La obra describe los estados somáticos y sensibles que conducen a un joven a la decisión de morir y trata con gran

profundidad los tormentos emocionales de sus parientes, enfrentados a una dura prueba siendo testigos del proceso. Así mismo, las formas de morir representadas en la novela se inscriben en una forma de vida en la cual el discurso de la experiencia exige un tratamiento estésico o, mejor, anestésico al dolor profundo, y se convierte en un canto a la vida que fortalece el alma para afrontar la espera de la muerte en la vejez.

Por sus características, *La luz difícil*, una creación que recurre a la intertextualidad con manifestaciones del arte para visibilizar la muerte, es un ejemplo de cómo en el propósito de retratar la condición de la finitud humana se hace necesario representar poéticamente los extremos espirituales y las tensiones emocionales a los que llevan la muerte vivida en una interacción filial. La reflexión puntual sobre el drama de la muerte asistida en la intimidad personal y familiar articulada a algunas figuras como tinieblas y crepúsculos, intercalados con claridades y espacios inconmensurables como el mar, que contrastan con la vegetación exuberante y son elegidas bajo el influjo de una forma de vida particular, motivó la selección de la novela *La luz difícil* para dar cuenta, desde la perspectiva semiótica, de cuándo, cómo y en qué circunstancias tales figuras del mundo se articulan a ciertos contenidos para producir significaciones sobre la muerte y el morir.

1.2.1 Resumen de la novela *La luz difícil*. Con los propósitos de generar una ubicación sobre el tema tratado en la novela y situar al lector en el desarrollo del mismo dentro de la historia narrada, las líneas que siguen presentan un resumen que condensa las características identitarias de los actores, el espacio habitado, los hechos más importantes y el tiempo en que estos ocurren; en otras palabras, muestran un panorama de las condiciones naturales, humanas, sociales y culturales en las que son significados la muerte y el morir en la novela *La luz difícil*.

En la historia, el narrador se ubica en dos posiciones temporales fundamentales: un allá histórico de la muerte de su hijo y un aquí y ahora en espera de su propia

muerte. Justo dos años después del fallecimiento de su esposa, octogenario y casi ciego, hace memoria de la muerte del hijo y, al mismo tiempo, narra anécdotas de su vejez y del inexorable camino hacia la muerte.

En el pasado, el padre-narrador, quien tiene por nombre David, se destaca por ser un artista plástico que trabaja sus obras con ahínco, pero evita el reconocimiento. Se casa con Sara cuando ambos están en sus veintes. Posteriormente, ella se desempeña en la atención psicológica de enfermos en un hospital. La familia, originaria de Colombia, tiene tres hijos: Jacobo, Pablo y Arturo, quienes para el tiempo de los hechos narrados son adolescentes: Jacobo, de dieciocho años, es el primogénito; Pablo es aficionado al entrenamiento físico y tiene dieciséis años, y Arturo, el menor, con catorce años, estudia diseño y se interesa por la música.

Jacobo se convierte en centro de la historia que se desencadena en torno a un accidente automovilístico del cual él queda parapléjico. A partir de ese evento, el eje de su vida y varios aspectos del diario vivir de la familia se transforman: todo gira alrededor de su bienestar. Durante el proceso de recuperación experimenta diferentes estados físicos y emocionales: primero se aferra a la vida y se empeña en su recuperación con la esperanza de volver a caminar. Conforme los dolores se hacen insoportables, son evidentes el sufrimiento, el disgusto y la tristeza que le impiden ser independiente y hacer vida social. La vida de Jacobo llega a un nivel de degradación en que la muerte empieza a hacer sentido. Finalmente, decide poner término a la vida precaria mediante la muerte asistida.

Desde el accidente hasta la muerte, varios actores tienen especial presencia en la historia debido a que interactúan con Jacobo. Su hermano Pablo asume el rol de ayudante: es quien recorre con él una gran distancia hacia Portland, donde se realizaría el procedimiento de su muerte. Es visitado por Preet, el taxista hindú que lo transporta durante el accidente y sale ileso del hecho. Venus, la fisioterapeuta, asiste para calmar sus dolores con masajes y posteriormente, se convierte en su

novia. Hay una relación de amistad y solidaridad entre él y Michael O' Neil, quien sufre dolores a causa de una lesión medular. También asisten a acompañarlo Debrah, amiga y compañera de trabajo de Sara y su esposo, James, abogado defensor de personas desfavorecidas y excluidas socialmente.

Sara es un apoyo para todos en la tragedia de Jacobo: puede hablar de la muerte y expresar con facilidad el dolor y, en comparación con el padre, la encara con más valentía. De todos los vínculos mencionados, esta investigación se centra en la interacción padre-hijo, puesto que David es el narrador de la historia y quien manifiesta una crisis de sentido generada por la pérdida de Jacobo.

La sensibilidad desarrollada en el arte hace que el narrador se sienta atraído por los paisajes marinos, en especial los de Estados Unidos, el país de residencia de la familia desde la infancia de los hijos. Admirar el mar en Miami o en New York le da tranquilidad e inspiración. Entre los objetos encontrados durante sus recorridos por las costas y plasmados en sus obras de arte están: aparatos con ruedas o motores, como una motocicleta y un triciclo olvidados sobre los que reverdecen plantas y flores. Así mismo, retrata algunos cangrejos de herradura, criaturas que lo cautivan por la contradicción entre fragilidad y longevidad que estos encierran. En esas composiciones sobre paisajes naturales y objetos deteriorados por el tiempo, siempre están presentes la luz y la sombra. De hecho, lo están no solo en los espacios que David pinta, también en aquellos que habita. Necesita sentir la luz en contraste con la oscuridad, pues vincula esas figuras a sus estados de ánimo: la luz a la alegría y la oscuridad a la aflicción. Todo el conjunto de figuras es usado para expresar en creaciones abstractas la conjunción de temas y contenidos opuestos como el abismo del tiempo, el afloramiento de la vida y el umbral entre la vida y la muerte.

La crisis de sentido en el narrador es evidente en la dificultad para terminar una obra de arte en la que trabaja mientras espera la muerte asistida de Jacobo. Durante la

travesía del hijo hacia el encuentro con la muerte, el padre siente angustia y dolor y guarda la esperanza que se arrepienta; sin embargo, alcanza a percibir el alivio que sería para aquél librarse de dolores insoportables. Estas emociones son una expresión de la crisis manifiesta en la irrepresentabilidad del mundo sin su hijo: no logra pintar el agua de la bahía de Manhattan ni con la modulación de colores apropiados ni con el juego de luz y oscuridad indicado, pues, la inestabilidad de los estados de ánimo sentidos ante la muerte guardan relación con la imprecisión en la tonalidad del color.

Tras casi veinte años, el dolor del padre se atenúa: siente satisfacción plena por lo que ha sido su vida. Vive en retiro, rodeado de jardines exuberantes y en compañía de una familia de campesinos que trabaja para él. Sigue en contacto con sus hijos, James, Debrah y Venus, y acepta con más facilidad periodistas interesados en su éxito artístico. Ya no puede pintar debido a una degeneración macular que le impide distinguir figuras y formas, solo ve la luz intensa. No obstante, su lucidez se encuentra intacta. Así que, mientras espera la muerte, escribe sus memorias. En el relato recuerda cómo en aquellos trágicos hechos, el deleite del amor de Sara y la jocosidad de Arturo tenían lugar al lado del dolor, haciendo coexistir el bien y el mal y lo horrible y lo bello en un mismo lugar y tiempo. Manifiesta evaluaciones de ese tipo al contemplar atardeceres en su última morada, una finca en La Mesa de Juan Díaz, Cundinamarca. La mezcla de claros y oscuros: rojos y anaranjados y azules y negros, los colores del día y la noche o los del cielo y el infierno, propios de las horas del ocaso, se encuentran entrelazados desde siempre en la estética y la ética de los estados que experimenta el narrador al pensar en la relación vida-muerte.

1.3 LA MUERTE Y EL MORIR COMO FENÓMENOS CULTURALES

La muerte es un tema central en muchas áreas del conocimiento. Desde la biología y las ciencias de la salud, hasta las ciencias humanas, sociales y las artes, el estudio de la muerte ha contribuido a la comprensión del ser humano en relación a sus

creencias y conocimientos sobre la finitud de la vida, en diferentes épocas, culturas, sociedades y civilizaciones a lo largo de la historia. Los antecedentes que se exponen en las siguientes líneas agrupan los desarrollos que algunas ciencias y disciplinas ocupadas del estudio de la muerte y el morir han aportado a la explicación de estos fenómenos.

1.3.1 Sentidos de la muerte y el morir en algunas ciencias sociales y humanas.

Los estudios sobre la muerte se remontan hasta el hombre prehistórico. En esta perspectiva, la arqueología, como ciencia que analiza y describe las antiguas sociedades a través de materiales preservados, constituye la base en la interpretación de los significados de la muerte desde tiempos remotos. Según el investigador en esta área, Johannes Maringer, citado por De León Azcárate en *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, ya desde la prehistoria, el hombre primitivo tenía ideas religiosas⁹, que en gran parte estaban ligadas a la muerte. La celebración de rituales fúnebres y la construcción de sepulturas expresaban la veneración hacia los muertos y la creencia en su supervivencia e inmortalidad. No abandonar el cadáver del otro¹⁰, relata Edgar Morin, es un paso decisivo en el pensamiento humano. Desde el momento en que lo hace, el hombre primitivo toma conciencia de la muerte, manifestada en la idea de prolongación de la vida.

La actitud reflexiva sobre la muerte del otro surge del sentimiento de dolor por la pérdida de los seres amados, considerados buenos muertos. De igual manera, la muerte de los enemigos vencidos, quienes eran muertos extraños y odiados abona en la actitud del hombre primitivo hacia su propia muerte. Como consecuencia de estas experiencias, “el hombre no podía ya mantener la muerte alejada de sí, puesto que la había experimentado en el dolor por sus muertos; pero, no quería tampoco

⁹ DE LEÓN, Juan Luis. *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*. Segunda edición. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007. p. 42.

¹⁰ MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Cuarta edición. Barcelona: Editorial Kairós, 1951. p.23.

reconocerla, ya que le era imposible imaginarse muerto”¹¹. La metaforización de la muerte¹², asimilada como un estado idéntico a la vida, crea un mundo imaginario donde habitan seres protectores y otros malévolos a los que hay que temer.

Así mismo, para Maringer, las posiciones flexionadas en que han sido encontrados los cuerpos en las sepulturas neandertales, recostados de lado y con la cabeza apoyada sobre el brazo permiten interpretar que la muerte se asemejaba a entrar en sueño o en un período de transición, después del cual los muertos despertarían en otros mundos¹³. Las ofrendas, armas y provisiones halladas en los enterramientos validan esta teoría y reafirman la creencia en la supervivencia después de la muerte. Vista desde la semiótica, esta práctica consiste en la preparación para programas narrativos virtuales que el sujeto en transición de una vida a otra, es decir, en un estado de no-muerte, tendría que ejecutar.

Posteriormente, en estudios etnológicos, Edgar Morin analiza la muerte interpretada por grupos aborígenes como enfermedad contagiosa¹⁴. Conforme a esta creencia, para evitar ser infectada en el proceso de descomposición del cadáver, la comunidad abandona el cuerpo y solo regresa cuando los tejidos hayan desaparecido y no exista amenaza de contraer la muerte. En relación con la definición de ser vivo como un” sistema de atracciones y repulsiones”¹⁵, aportada por Greimas, en esta práctica, ante el riesgo, la muerte se torna repulsiva, posición que se traduce en valores negativos, en específico, en miedo.

La noción de muerte en los dos filósofos más reconocidos de la antigua Grecia está íntimamente relacionada con su concepto de alma. Para Platón, existen dos

¹¹ FREUD, Sigmund. Consideraciones de actualidad sobre guerra y muerte (1915), citado por DE LEÓN, Juan Luis. La muerte y su imaginario en la historia de las religiones *Op. cit.*, p. 24.

¹² MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. *Op. cit.*, p. 25.

¹³ DE LEÓN, Juan Luis. La muerte y su imaginario en la historia de las religiones. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁴ MORIN, Edgar. El hombre y la muerte *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵ GREIMAS, Algirdas. Del sentido II. Ensayos semióticos. Traducción de Esther Diamante. Madrid: Gredos, 1989, p. 107.

mundos, a saber, el sensible (de los sentidos) y el ideal (de las ideas). El conocimiento, la realidad y lo verdadero, pertenecen al segundo mundo, al cual todo debe tender. Desde este punto de vista, “el valor sustantivo del hombre radica en su alma, mientras que el cuerpo”¹⁶, como contenedor del alma, es una prisión que retiene lo verdaderamente humano; por tanto, la muerte no tiene un sentido peyorativo: es un acto por el cual el alma se libera para así dirigirse al mundo *ideal*. De igual manera, para Platón el alma, si no llegase a perfeccionarse, caería nuevamente en el plano material, es decir, reencarnaría.

La perspectiva de Aristóteles respecto al alma consiste en vislumbrarla como aquella que le da forma al cuerpo. En esta concepción, substancia y materia están entretreídas, es decir, la esencia de las cosas está contenida en el objeto; por ende, no es necesario pensar un mundo ideal separado del mundo sensible. Como consecuencia de esta postulación teórica, el alma y el cuerpo son complementarios y no están separados, pues “la existencia de la forma substancial impregna en su totalidad la trama orgánica del cuerpo, depositando su hálito vital hasta en la más apartada célula viva, por insignificante que ella sea”¹⁷; por lo tanto, al morir, el alma no se dirige a otro plano y no reencarna, sino que se transforma en algo diferente.

Respecto a la idea de cómo se experimenta la muerte de alguien cercano, la perspectiva platónica es una versión en la que se procura una menor angustia, pues la muerte sería un ideal por alcanzar. Esto se da porque el amor sentido por el muriente se contempla como algo abstracto (ideal) que exalta sus mejores cualidades y excluye lo imperfecto. En contraste, la versión aristotélica se manifiesta en la valoración totalitaria de la vida; por tanto, se admite que la pérdida de una persona cercana es irreparable. Esta concepción “hace hincapié en que para la vida

¹⁶ ESTEBAN, Roberto. Ensayo sobre la muerte, Ediciones Encuentro, S.A., 2009. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliouissp/detail.action?docID=3210066>. p. 31

¹⁷ FINLAYSON, Clarence. El Problema de la Muerte desde el punto de vista de la Metafísica (Marzo–Abril, 1949). Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Tomo 2. 748–756. Disponible en: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a0748.pdf>

excelente, la compasión es una respuesta humana valiosa. Lo que compadecemos en otro (...) es lo que tememos que podría ocurrirnos a nosotros mismos”¹⁸. De acuerdo a este argumento, “las dos mayores fuentes de motivación humana son la idea que algo me pertenece y la idea que ese algo es único para mí. Si se prescinde de la intimidad y del amor (...) queda solo un interés diluido, sin capacidad de moldear o transformar un alma”¹⁹. Vista así, la noción de la muerte conlleva un trasfondo de empatía y vulnerabilidad ante la pérdida de algo valioso y único.

Sobre la creencia de la muerte en Occidente, el historiador Philippe Ariès en sus obras *Historia de la muerte en Occidente* y *El hombre ante la muerte* reconstruye un vasto recorrido de las formas en que las sociedades occidentales han atendido esta realidad. Este trayecto se expande desde la Alta Edad Media hasta el siglo XIX y aún hoy persiste. El primer periodo va del siglo VI al XVII y se caracteriza por la idea de la *muerte domada* en el seno de la familia. En esta época, las familias tenían control sobre el proceso de morir: la muerte se esperaba y tomaba al moribundo estando enfermo de gravedad en su lecho, en compañía de sus parientes y bajos sus cuidados. Si ocurría repentinamente, causaba una ruptura del orden en el proceso, lo cual era interpretado como una maldición²⁰. Pese a la domesticación del morir, los fallecidos eran enterrados en cementerios alejados de las aldeas²¹ debido a la insalubridad y al miedo hacia los muertos.

En la Baja Edad Media, entre los siglos XII y XV, predomina la *muerte propia*: existe una exaltación del individuo que se empeña en reafirmar su identidad creadora y se resiste al olvido y el anonimato. Con esta firme convicción, el hombre de la Baja Edad Media convierte la conciencia sobre la muerte en una defensa contra la

¹⁸ ESTEBAN, Roberto. Ensayo sobre la muerte. *Op. Cit*, p. 85.

¹⁹ *Ibíd.* pp. 85-86

²⁰ ABT, Analía, C. El hombre ante la muerte. Una mirada Antropológica. [En línea]. (Recuperado el 15 de enero de 2019) Octubre 8 de 2015. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/282657983_El_hombre_ante_la_muerte_Una_mirada_antropologica

²¹ ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus Ediciones, S. A. 1984. p.389.

naturaleza irreversible que dicta el fin de la vida, por lo cual, pretenderá transgredir la aniquilación y buscará la inmortalidad social y cultural. En consecuencia, la pasión y el amor por la vida se intensifican e impulsan al hombre a ejecutar grandes empresas que sean su prolongación en la memoria de la sociedad, esto es: hacer singular la muerte propia en medio de la muerte biológica generalizada.

A partir del siglo XVII, la muerte “va a ser *clericalizada*”²² y el proceso del morir sucedería bajo el control de la iglesia. “Desde su último suspiro, el muerto no pertenece ya ni a sus iguales o compañeros, ni a su familia, sino a la Iglesia”²³. Anteriormente, los acompañantes del muerto eran los protagonistas de las honras fúnebres que se llevaban a cabo en la vivienda familiar; así mismo, sus elogios y expresiones de dolor profundo marcaban la actitud habitual frente a la muerte, sin embargo, ahora, los dolientes descargaban su sufrimiento en la iglesia. En ella encuentran la protección y el consuelo necesarios para soportar su pena. Esta delegación, sumada a que las convenciones sociales ya no tendían a expresar la violencia del dolor²⁴, trae como consecuencia, el reemplazo de las lamentaciones por la lectura de textos bíblicos y el oficio de los muertos. Además, el color negro va a sustituir lo que no se quería decir con palabras o gestos.

Durante los siglos XVII y XVIII las costumbres funerarias sufren un cambio debido a que la muerte es *medicalizada*. La modernización de la medicina y la farmacéutica hace que esta cambie de significado; se concibe para ser prolongada tanto como sea posible y, por ello, el control y la protección frente al mal y el miedo que ocasiona la muerte, ahora es delegado a los hospitales y médicos. Desde ahí, la muerte se alarga por decisión acordada entre el médico, la familia y el paciente, quien puede continuar viviendo artificialmente con la ayuda de máquinas, incluso durante años. A raíz de esto, surgen subdivisiones: “está la muerte cerebral, la muerte biológica,

²² *Ibíd.*, p. 139.

²³ *Ibíd.*, p. 142.

²⁴ *Ibídem.*

la muerte celular. Las antiguas señales, como la parada del corazón y de la respiración; no bastan. Son reemplazadas por una medida de la actividad cerebral”²⁵. En estas circunstancias, el camino hacia la aceptación de la realidad de la muerte se alarga y los límites entre la vida y la muerte se tornan difusos.

A este panorama actual, hay que agregar otros tipos de muerte como: la eutanasia, la sedación terminal, el suicidio asistido o la muerte asistida, que acentúan la influencia médica en las decisiones sobre la finitud de la vida e involucran otros actores bioéticos, juristas, humanistas, líderes religiosos o colectivos en defensa de la vida que se disputan la verdad legítima sobre la muerte. De otro lado, es preciso no omitir la pena de muerte, que convierte a la muerte en parte de los sistemas jurídicos y penales, y así como la eutanasia, genera dilemas éticos y morales.

En el área de los estudios religiosos, el teólogo Jonh Bowker, interpreta en *Los significados de la muerte* las relaciones entre la muerte y las religiones más consolidadas. Basado en Marx y Freud afirma que “el poder de la religión reside en su capacidad de creación de imágenes ilusorias”²⁶. Desde Dios, hasta el cielo y el infierno, las creencias religiosas son constructos o invenciones humanas que pretenden llenar el vacío de lo muerto, inexistente e inanimado con la imaginación y el reflejo del mundo real²⁷. En específico, “Dios se construye como una proyección de los ideales que los seres humanos tienen de sí mismos”²⁸.

De acuerdo con Bowker, las religiones derivan de la muerte, las cuales, en compensación a quienes no pueden afrontar la realidad de este fenómeno, ofrecen paraísos, promesas de una existencia libre de dolor, angustia, sufrimiento o enfermedad. En otras palabras, frente al miedo que supone el abandono del mundo

²⁵ *Ibíd.*, p. 485.

²⁶ BOWKER, John. *Los significados de la muerte*. Gran Bretaña: Organización Editorial de la Universidad de Cambridge University Press, 1999. p.15.

²⁷ *Ibíd.*, p. 15.

²⁸ *Ibíd.*, p. 16

de los vivos e incursionar en territorios desconocidos que causan horror²⁹ las religiones explotan el miedo y ejercen poder y manipulación sobre los humanos oprimidos³⁰: se hacen “dueñas y señoras de los afectos de los hombres (...) por ofrecer una huida de las aflicciones propias de este mundo”³¹, tales como la muerte. La muerte es el tema que fundamenta la religión cristiana. Toda su doctrina se basa en una relación en la que la humanidad está conjunta a Jesús y Dios y se halla sujeta al hecho universal de la muerte. Jesús es la figura que conecta a los fieles con su Dios, y se caracteriza por ser “un hombre que es menos que Dios y que está sujeto a la penalidad de la muerte”³². Según Bowker, dicha concepción está dominada por el reconocimiento del poder salvífico de la muerte de Jesús, que alcanza a los demás mediante la incorporación de la humanidad a través del bautismo o de la rememoración del sacrificio Del hijo de Dios en la eucaristía. De este modo, “nuestro extrañamiento de Dios y de los unos con los otros por el pecado se supera”³³ con el reconocimiento de la muerte de Jesús como cimiento de la fe cristiana.

En el psicoanálisis, el problema de la muerte ocupa un lugar fundamental en la explicación acerca del funcionamiento del aparato anímico del ser humano. Freud ve inicialmente en el *Principio de placer* el móvil del comportamiento humano; sin embargo, en la obra *Más allá del principio de Placer* reformula este postulado al sostener que “en el alma existe una fuerte tendencia al principio del placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer”³⁴. De acuerdo con Freud, el principio de placer es motivado por el sentido de autopreservación, el cual,

²⁹ MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. *Op. cit.*, p. 25.

³⁰ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. Cit.*, p. 11.

³¹ *Ibíd.*, p. 15.

³² *Ibíd.*, p. 119.

³³ *Ibíd.*, p. 133.

³⁴ FREUD, Sigmund. Obras Completas Volumen XVIII. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922). Buenos Aires: Amorrortu editores S.A., 1990. p.9.

impulsa al ser humano a enfrentar los peligros que percibe desde el mundo exterior, y de esta manera, proteger la vida. Conseguir dicha autopreservación supone un estado de satisfacción; no obstante, durante ese proceso, tiene lugar el *displacer*. Incluso, es posible llegar a la insatisfacción tras la ejecución de acciones encaminadas a la conservación.

El *Placer* y el *displacer* tienen efectos en lo que Freud denomina *Pulsión de vida* y *Pulsión de muerte*. Consideradas como las fuerzas opuestas y complementarias, estas pulsiones “son elementos que cohabitan entre sí, no buscan convertirse en la negación que suprime al otro, sino que más bien, en medio de su disonancia, constituyen armonía que es motor de vida, camino al inexorable destino luctuoso que nos aguarda a todos”³⁵. En ese sentido, adquiere relevancia el *Principio de nirvana* dado que es un territorio donde la lucha entre la *Pulsión de vida* y la *Pulsión de muerte* desaparece completamente y las fuerzas opuestas se anulan. Ese es el territorio de lo inanimado, en el que tras la muerte, lo vivo vuelve a su estado originario. En esta perspectiva, Bowker se refiere a un más allá de la muerte con el retorno a lo inorgánico y asocia el *Principio de nirvana* al estado de liberación del sufrimiento contemplado en el Budismo³⁶. La relación entre la muerte y el *Principio de nirvana* en el Budismo será ahondada más adelante (ver pág.122).

De otro lado, la tanatología, como disciplina integral que se ocupa de comprender los fenómenos que tienen lugar en el proceso del morir, construye una idea de la muerte a partir de distintos campos, tales como: la medicina, la psicología, la religión, el derecho y la ética. Según el punto de vista de la psiquiatra Kübler-Ross, pionera en esta disciplina y autora de *Sobre la muerte y los moribundos* y *La muerte, un amanecer*, la muerte es un fenómeno que pese a ser un acontecimiento terrible

³⁵ GÓEZ, Gerson. La muerte en la obra de Freud a la luz de su relación con el inconsciente y la pulsión. Tesis de maestría en Investigación psicoanalítica. Universidad de Antioquia, departamento de psicoanálisis. 2017, p. 45.

³⁶ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. Cit.*, p.251.

y aterrador³⁷, puede ser vivido con tranquilidad³⁸. De esta idea deriva el principal propósito de la tanatología: atenuar a través de distintos métodos y técnicas el sufrimiento psicológico de quienes esperan la muerte. Por tal razón, la práctica tanatológica incluye acompañamiento para el enfermo y la familia para aliviar el dolor y la desesperación por la pérdida que supone la muerte. Lo fundamental no es prolongar la vida del enfermo, como sí lo es disminuir el dolor emocional y alcanzar la calma que permita una admirable despedida de la vida.

Para Kübler-Ross, la actitud de resistencia a la muerte es comprensible y tiene su razón de ser en la incapacidad del inconsciente de admitir la muerte propia: “Es inconcebible imaginar un verdadero final de nuestra vida aquí en la tierra, y si esta vida tiene que acabar, el final siempre se atribuye a una intervención del mal que viene de afuera”³⁹. No obstante, la realidad de la muerte es independiente de cualquier procedencia, y ante la negación de esta verdad y el miedo que nubla la conciencia, Klüber-Ross, desde un punto de vista compatible con el fin de la semiótica, refiere que frente a la toma de conciencia sobre la posibilidad de morir y durante el proceso del morir “dar sentido a las tragedias, intentar comprenderlas y dar un significado a los hechos dolorosos, es dar sentido a la muerte, de otro modo, esta sería inaceptable y el sufrimiento del moribundo inagotable”⁴⁰.

Hasta aquí, el recorrido anterior ha expuesto algunas maneras en que se ha abarcado el estudio de la muerte en el pensamiento occidental. No obstante, en el proceso biopsicosocial⁴¹, en el que la muerte se presenta como un objeto de interpretación, el cuerpo siempre ha reclamado un lugar central, pues como orienta Charles Morris, citado por Finol: “durante cerca de dos mil años de nuestra historia

³⁷ KLÜBER-ROSS, Elisabeth. Sobre la muerte y los moribundos. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A. 1994, p. 14.

³⁸ *Ibíd.*, p. 27.

³⁹ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 31.

⁴¹ FINOL, José Enrique. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Quito: Ediciones Ciespal. 2015, p. 289.

occidental hemos despreciado, ignorado, ofendido nuestro cuerpo. Nuestras religiones han sido religiones del alma sin cuerpo y nuestras psicologías han sido psicologías de la mente sin cuerpo”.⁴² Ante esa realidad, la semiótica actual está en capacidad de compensar el vacío teórico referido, aportando explicaciones acerca del modo en que la dimensión sensible y somática se articula a la inteligible cuando se toma por objeto de significación la experiencia humana ante muerte y el morir.

Vista desde la semiótica, la muerte es un fenómeno complejo por la multiplicidad de sistemas de signos, lenguajes, representaciones y prácticas a través de los cuales los distintos grupos humanos producen sentido sobre esa realidad cultural, individual, social y biológica. La riqueza cultural y semiótica de la muerte es enorme. Esto implica, para esta ciencia, un trabajo interdisciplinario con el fin de generar propuestas interpretativas que se sumen a los avances alcanzados en la antropología, la filosofía, la sociología, la teología, entre otros campos.

En este orden de ideas, sobresale el trabajo de Finol como pionero de un campo de estudio denominado *Antropo-Semiótica de la muerte*⁴³. Las investigaciones realizadas en el marco de este enfoque semiótico comprenden una vasta y variada cantidad de manifestaciones, tales como: rituales funerarios, prácticas de sepultura, velorios, celebraciones religiosas, homenajes póstumos, decoraciones florales, cementerios, monumentos, vestuarios, entre otros modos de significación de interminable enumeración. Por tal razón y con el fin de precisar los aspectos a estudiar, la muerte, como objeto de estudio en este enfoque, se ajusta a la

⁴² FINOL, José Enrique. Antropo- Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *En: Revista opción. Ciencias Humanas y sociales*, 2014, No.74, pp.154-171.

⁴³ Desde 2011, el evento *Antropo-semiótica de la muerte y el morir* congrega cada año en Venezuela, investigadores que se ocupan de algunas bases teóricas para la formulación de una metodología interdisciplinaria, que aborde las diversas culturas funerarias. Este encuentro es organizado por el Departamento de Antropología Social de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, coorganizado por el Colegio de Profesionales de Psicología de Misiones y avalado por Instituciones de Nivel Internacional como el Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas de la Universidad de Zulia en Maracaibo, Venezuela. En:<http://www.fhycs.unam.edu.ar/portada/vi-encuentro-sobre-antropo-semiotica-de-la-muerte-y-el-morir-dialogos-transdisciplinarios/>

clasificación del antropólogo Luis-Vincent Thomas y se subdivide en tres componentes: a) la muerte individual y colectiva, b) el morir: emociones y actitudes durante la espera de la muerte y c) el después de la muerte: duelo, prácticas funerarias, escatología, y creencias⁴⁴.

A esa segmentación del fenómeno, puede darse la siguiente interpretación, con miras a dilucidar sus perspectivas de análisis: la muerte individual y colectiva se refiere a la muerte puntual que ataca a cualquier individuo sin importar el tiempo o el lugar y a las prácticas sociales donde la muerte se generaliza, afectando al grupo social de quien muere o a grupos particulares; el proceso de morir se relaciona con la sensibilidad y los estados de ánimo experimentados por el muriente y su grupo socio-afectivo durante la progresión hacia la muerte y el momento después de la muerte subraya las prácticas funerarias y las creencias sobre el más allá ancladas a unas formas de vida y a unos entornos culturales específicos.

Entre las investigaciones realizadas desde el enfoque de la Antropo-Semiótica de la muerte se destaca “Etno-semiótica del rito discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos”⁴⁵, un trabajo etnográfico liderado por el mismo Finol que analiza el proceso de comunicación entre los vivos y sus difuntos a través de las prácticas funerarias en los cementerios. El estudio permite concluir que: en el ritual de visita al cementerio, los visitantes asumen que los difuntos están vivos y les proporcionan un ambiente familiar y cotidiano similar al hogar antes compartido. En esta práctica, el doliente “busca negar la muerte porque de esa manera afirma la vida, y afirmando la vida, toma el control sobre la circunstancia adversa”⁴⁶. Así mismo, pretende evitar el olvido de los seres queridos y preservar su memoria, la cual funciona como un vínculo entre la vida y la muerte, necesario para semiotizar

⁴⁴ FINOL, José Enrique. Antropo-Semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas. *Avá. Revista de antropología*, 2011, núm.19, pp. 229-255. p. 241.

⁴⁵FINOL, José Enrique; FERNÁNDEZ, Karelys. Etno-semiótica del rito discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos. [En línea]. (Recuperado el 18 de septiembre de 2018). Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154628.pdf>

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 18

la muerte. En suma, la visita a cementerio evita el sinsentido de la relación intersubjetiva con el fallecido, valorado de forma positiva.

El trabajo de Diego Bernal⁴⁷, titulado “Semiótica de la comunicación simbólica con los difuntos” explica el proceso de comunicación con los muertos como una práctica que ayuda a los sobrevivientes a mitigar la angustia y el dolor por la pérdida. Si bien los muertos no están dotados para emitir señales, más allá de las marcas de descomposición de los cuerpos inertes, esto no es una dificultad para la participación en un intercambio simbólico con los vivos; aquellos pueden ser configurados como enunciadores y enunciatarios, dando lugar a un diálogo en el que los últimos encuentran respuestas, se sienten escuchados y reciben consejos, de manera imaginaria a través del recuerdo. De esta forma, la muerte, aunque dolorosa, no es un impedimento para continuar en interacción con los que mueren.

Otros trabajos que sobresalen son “Rito y símbolo: Antropo-Semiótica del velorio en Maracaibo” y “Capillitas a la orilla del camino: una microcultura funeraria”, ambos de la autoría de Finol junto a Aura Mantilla y David Finol, respectivamente. El primero, es un estudio etnográfico que interpreta el rito del velorio en la ciudad de Maracaibo. Destaca la resistencia que ha tenido este tipo de celebraciones pese a los cambios propios de los objetos culturales a través del tiempo. Para los investigadores, la supervivencia de este rito expone los valores y normas arraigadas que privilegian la muerte y establecen cierto orden en la actual cultura, en la que la vida es un valor fundamental en la organización social⁴⁸. Así, los símbolos que componen el código de la muerte contribuyen a la construcción cultural, dada la función que cumplen en la preservación de la memoria colectiva de los pueblos.

⁴⁷ BERNAL, Diego. Semiótica de la comunicación simbólica con los difuntos. *Revista Comunicación*, 2013, No. 30. p. 25-31. Medellín, Colombia.

⁴⁸ FINOL, José Enrique; Matilla, Aura M. Rito y símbolo: Antropo-Semiótica del velorio en Maracaibo. *Revista opción. Ciencias Humanas y sociales*, 2004, Año 20, No.45, pp.9-28.

El segundo trabajo citado analiza la práctica de la construcción de cenotafios o capillitas a la orilla de las carreteras venezolanas, y explora la creencia sobre la muerte accidental que da origen a esta práctica. Según dicha creencia, el alma de las personas que mueren trágicamente en accidentes automovilísticos permanece en el lugar donde estas pierden la vida y solo replicar una capilla personalizada para cada fallecido en ese sitio, visitarla, decorarla, practicar rezos e interceder por ellos ante Dios logra que el alma abandone el mundo de los vivos⁴⁹. De modo que, la sacralización del espacio de fallecimiento es una manera de semiotizar la muerte y establecer comunicación con los muertos, que permite significar la muerte en la vida cotidiana y contribuir a la conformación de la memoria funeraria colectiva.

La muerte también es analizada semióticamente en el libro *La corpusfera*, de Finol. El capítulo XVIII titulado “Rito y discurso: cuerpo, enfermedad y muerte en dos textos funerarios”, dedicado al estudio de este fenómeno, analiza los signos evolutivos de la enfermedad grave y de la muerte como el dolor y las transformaciones físicas y conductuales. Estos expresan de un lado, la afectación física y emocional que sufre el moribundo, y de otro, el impacto en la sensibilidad de quien es testigo del proceso de morir del otro. Este capítulo hace énfasis en el estudio del dolor, entre varios signos, en la transición del cuerpo sano al cuerpo enfermo y a la muerte.

Si bien los estudios sobre los discursos de la muerte que analizan las prácticas posteriores al fallecimiento, en las que el cuerpo muerto se convierte en la figura central, son numerosos, las contribuciones de investigaciones como la que se constata en este informe analizan la condición humana anterior al deceso. Esta perspectiva amplía los horizontes de estudio del tránsito de la vida a la muerte, en el cual, el cuerpo es el centro de la significación, dado que su deterioro e inestabilidad conducen a la pérdida gradual de la presencia del ser en el mundo.

⁴⁹ FINOL, José Enrique; FINOL, David Enrique. Capillitas a la orilla del camino: una microcultura funeraria. Maracaibo: Colección Semiótica Latinoamericana No.7, 2009, p.132.

De otro lado, como objeto cultural y literario, la obra de Tomás González y el rasgo de su estilo propenso a retratar los significados de la muerte y el morir ha generado interés en las ciencias humanas, producto de ello son las aproximaciones que se han realizado a su novelística desde los estudios literarios y la hermenéutica literaria. Los trabajos que se exponen a continuación cumplen el propósito de mostrar las propuestas de análisis en la perspectiva de estas áreas, para establecer las fronteras e intercambios con la interpretación semiótica de la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* que se plantea en esta investigación.

En esta materia, el trabajo más reciente es el artículo “Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González”⁵⁰. De la autoría del español Hernando Escobar-Vera, el estudio relaciona cuatro obras de González: *Los caballitos del diablo*, *Abraham entre bandidos*, *La historia de Horacio* y *La luz difícil* y aborda el tratamiento del horror y la muerte a partir de reflexiones de Kant, Trias, Lyotard y Bauman sobre lo sublime y el papel del artista frente a la muerte. Este análisis muestra una tendencia a “aminorar el efecto de angustia en pos de la latencia del sosiego, como resultado de una nueva comprensión de las relaciones vida-muerte y belleza-horror”⁵¹. Establece vínculos con la propuesta de investigación que se expone en este informe en lo concerniente al problema de la muerte mediado a través de la experiencia estética; sin embargo, la dificultad depositada en la figura de la luz tiene enclaves que se justifica expandir con el desarrollo teórico y metodológico de la semiótica ajustado a los procesos de producción del sentido de la muerte y el morir.

⁵⁰ ESCOBAR-VERA, Hernando. Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González. Revista *Lingüística y literatura*, 2017. p.p. 224-244.

(*) La escritura de la palabra “marabilloso” no presenta un error de digitación. Esa variación se halla enunciada en la novela de González y fue tomada de forma literal por el autor de la tesis aquí citada.

⁵¹ *Ibidem*.

La tesis de maestría titulada “¡Marabilloso! (*), El vitalismo de Tomás González en *La luz difícil*”⁵², elaborada por Nicolás Zuluaga se fundamenta en el concepto de vitalismo desde las teorías de Henri Bergson, George Simmel y Louis-Vincent Thomas y desarrolla un análisis que exalta el vitalismo del autor y su visión sobre el tiempo, la vida y el mundo; por lo cual, se distancia de la reflexión puntual sobre la muerte desde lo enunciado en el relato que plantea la presente investigación.

Wilson Cano aborda el análisis de la novela desde la hermenéutica literaria. En el artículo titulado “La Novela de Artista en *La luz difícil* de Tomás González: El Arte como evasión de la realidad”⁵³, trata el arte como una salida de la realidad de la muerte y concibe la pintura como medio de resolución de conflictos a lo largo de la vida y del proceso creativo de un artista. La propuesta de investigación presentada en este informe profundiza en esta idea, describiendo cómo la producción artística contribuye al ajuste de la relación sujeto/mundo y a la búsqueda del sentido ordenando el caos producido por la muerte.

En el artículo “Una propuesta de lectura desde la écfrasis literaria en *La luz difícil* de Tomás González”⁵⁴ Claudia Quintero realiza una interpretación de la novela a partir del concepto de écfrasis desarrollado por el semiólogo francés Michael Riffaterre. El trabajo destaca el análisis de las obras pictóricas insertadas dentro de la obra literaria y la simultaneidad de estos elementos con la secuencia narrativa. Desde la semiótica, el interés de la investigación que se postula aquí es estudiar las correlaciones existentes entre las figuras que constituyen las pinturas, los valores asignados a ellas y el modo en que inciden en la producción de sentido sobre la

⁵² ZULUAGA, Nicolás y TORRES, Óscar. ¡Marabilloso! El vitalismo de Tomás González en *La luz difícil*. Trabajo de grado para optar por el título de Maestría en literatura. Pontificia universidad Javeriana, Departamento de Literatura, 2015. p.6.

⁵³ CANO, Wilson. La novela de artista en “*La luz difícil*” de Tomás González: El arte como evasión de la realidad. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*. 2104, Vol. 19, número 2, mayo –agosto, pp. 137-158. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia, 2014., p.146.

⁵⁴ QUINTERO, Claudia. Una propuesta de lectura desde la écfrasis literaria en *La luz difícil* de Tomás González. Universidad Eafit., 2014. p. 6.

muerte, lo que implica traspasar el plano figurativo, objeto de análisis de Quintero, y llegar a las estructuras fundamentales del sentido.

Otro artículo, "Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González"⁵⁵, de Oscar Campo propone una lectura crítica de la obra de Tomás González a partir de algunas de sus novelas, entrevistas y poemas, contrastados con reseñas críticas de sus textos. En el trabajo, se analiza la conciencia de la muerte en la voz narrativa y en la voz poética y sus efectos en la representación del mundo para determinar que pese a los destinos trágicos persiste la voluntad de explorar ciertos extremos: vida-muerte, orden-caos, belleza-horror, en los cuales, la conciencia sobre la muerte intensifica el sentido de la vida. Este análisis propone a la presente investigación algunas tensiones para analizar temas relacionados con la muerte, pero marca un distanciamiento de la teoría y el método semióticos, pues estos focalizan, en este caso, en la descripción del proceso de significación de la muerte y el morir.

La investigación que expone este informe se suma a los análisis presentados por cuanto evidencia interés en aportar a la comprensión de la obra de Tomás González, y específicamente, a la interpretación de los sentidos de la muerte y el morir que el autor sigue en la novela *La luz difícil*. Para ello, explora articulaciones entre la literatura, el arte y la semiótica, privilegiando el estudio de los modos de captación sensible de sentido sobre la muerte y el morir a partir de la producción artística y la composición escrita que expresan las crisis de sentido generadas en la experiencia ante la muerte y la significación de ese fenómeno. Así mismo, analiza el modo en que la sensibilidad experimentada frente a la finitud de la vida da sentido a la muerte y en esa medida, al morir. En el apartado siguiente, se precisan el enfoque y el planteamiento metodológico que orientan la investigación acerca del problema de la muerte y el morir.

⁵⁵ CAMPO, Óscar. Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. 2012, 14(1), 159-182., p. 179.

1.4 ENFOQUE Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN

En consonancia con lo expresado en páginas anteriores, aun cuando esta investigación establece vínculos con algunas ciencias humanas y sociales, el enfoque metodológico se apoya en la articulación de la semiótica discursiva y la semiótica sensible. Desde esta perspectiva, se considera el enunciado de la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* como una construcción discursiva resultante del encuentro estésico del sujeto con el mundo, cuyo transcurrir en la enunciación verbal y no verbal deja marcas legibles que ponen de manifiesto las cualidades sensibles captadas por los actores de la historia durante el proceso de morir y, en paralelo, dejan ver las reflexiones que los mismos expresan sobre lo experimentado. A partir de dichas captaciones y reflexiones, es posible conocer las significaciones atribuidas a la muerte y el morir que emergen del enunciado.

La estesis dirige la interacción con el mundo, es el modo de significación de lo sensible y no se opone o lo inteligible sino que ambas dimensiones se complementan, disolviendo la clásica separación razón/pasión. Por tal motivo, este enfoque orienta el estudio de la inteligibilidad de lo sensible y de la sensibilidad de lo inteligible respecto a lo experimentado en el proceso de morir y a la admisión de la muerte. Se puede decir que el discurso analizado corresponde a un *discurso estésico*⁵⁶ que revela mediante la composición escrita “las condiciones en las que las expresiones y prácticas humanas, verbales y no verbales crean sentido”⁵⁷ sobre esos asuntos de la existencia humana. En esta perspectiva, la articulación de lo sensible y lo inteligible da lugar a la toma de posición desde la cual el narrador siente, percibe y relata lo experimentado en el encuentro con el mundo. El punto de vista relaciona estados afectivos y competencias cognitivas que condicionan la emergencia del sentido de la muerte y el morir a partir de la selección o exclusión

⁵⁶ LANDOWSKI, Eric. *Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial, 2015, p. 60.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 26.

de saberes, el dominio o debilidad de algunas creencias, la intensidad de las emociones y las dudas, sospechas y expectativas respecto a esos fenómenos.

El análisis del enunciado y el discurso estético recurre a la orientación narratológica de Genette⁵⁸ y Serrano⁵⁹. En los postulados teóricos de estos autores, el enunciado literario se estructura en tres niveles que le dan vida a través de diversas relaciones dialógicas: el primer nivel es el de la *narración* que compete a la instancia desde la cual una voz cuenta algo dirigido a un auditorio, el segundo corresponde al *relato*, entendido como la construcción lingüística que figurativiza los actores, acontecimientos y espacios, presentados de una forma particular en el enunciado. El último nivel es el resultado del acto narrativo o enunciativo, se trata de la *historia*⁶⁰, la cual devela aquello que se cuenta en el relato, en el caso del presente análisis, la historia expresa lo enunciado por los actores sobre la muerte y el morir.

Siguiendo la orientación anterior, esta investigación analiza la manera en que es enunciada la muerte atravesando los niveles del enunciado hasta acceder a la profundidad de la historia, por un lado, para analizarla a través de las marcas lingüísticas que configuran los actores, acciones, eventos, objetos y circunstancias espacio-temporales, y por otro, para rastrear las diferencias entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Con todo esto, se busca analizar los factores que inciden en las transformaciones identitarias de David, el narrador, dado que es una *voz actorial*⁶¹: aparece escribiendo sus memorias en el plano de la historia y en el plano de la narración, es el narrador homodiegético del relato. Al ser la voz que rige el sentido de la muerte y el morir sugerido en la novela *La luz difícil*, se estudian las tomas de posición, la figuratividad, las transformaciones subjetivas, la

⁵⁸ GENETTE, Gérard. Figuras III. Barcelona: Editorial Lumen, 1972. pp. 87-321.

⁵⁹ SERRANO, O. Eduardo. La Narración literaria. Teoría y análisis. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos. Gobernación del Valle de Cauca, Gerencia para el Desarrollo Cultural, 1996.

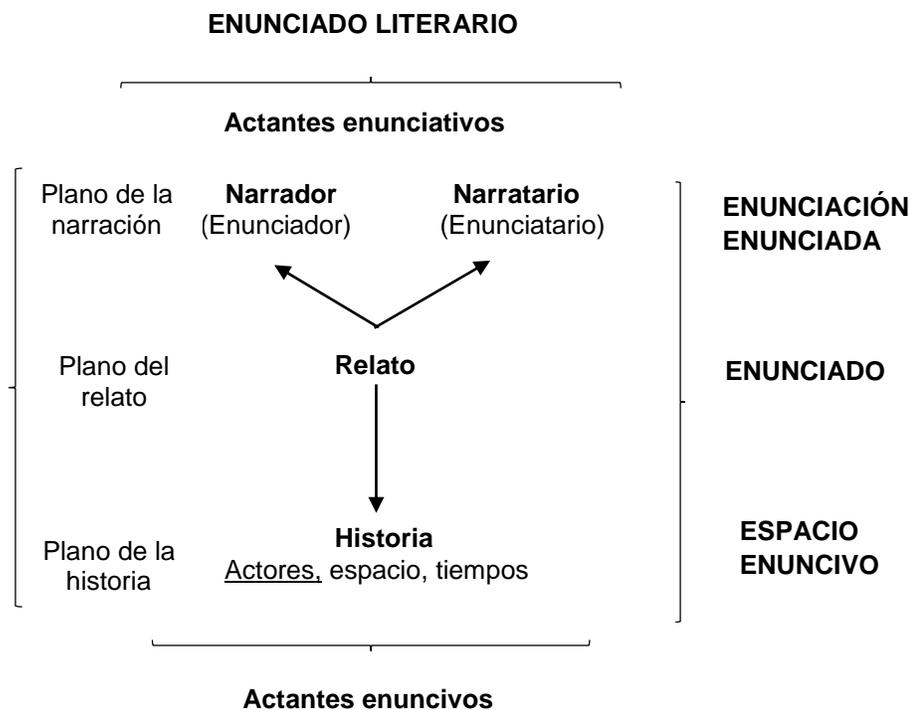
⁶⁰ GENETTE, Gérard. Figuras III. *Op. cit.*, p. 84.

⁶¹ SERRANO, O. Eduardo. "Voces narrativas y discursivas en Dolores, de Soledad Acosta Samper". Revista *Enunciación*. 2009, Nº 14, núm. 2., pp. 108-121. p. 5.

sensibilidad, la axiología, los saberes, los modos de interacción con el mundo y las formas de vida que inciden en las significaciones aportadas por el narrador.

Apelando a la dimensión sensible del discurso y del sentido, el estudio favorece lo experimentado en la proximidad de la muerte y las significaciones derivadas de respuestas corporales, afectivas, éticas y estéticas captadas en la interacción filial padre/hijo. En específico, se analiza el efecto de la muerte del hijo en el padre, tanto en el allá histórico donde ocurre el hecho, como en el aquí y ahora, cuando este relata su experiencia siendo testigo, al tiempo que narra anécdotas de su vejez, mientras espera la propia muerte. Así mismo, el efecto de la muerte del hijo en él mismo se comprende a través de la percepción del padre guardada en la memoria.

Figura 1. Esquema de los niveles de análisis del enunciado literario, basado en la reformulación de Serrano⁶² a las propuestas de Genette, Greimas y Courtés⁶³.

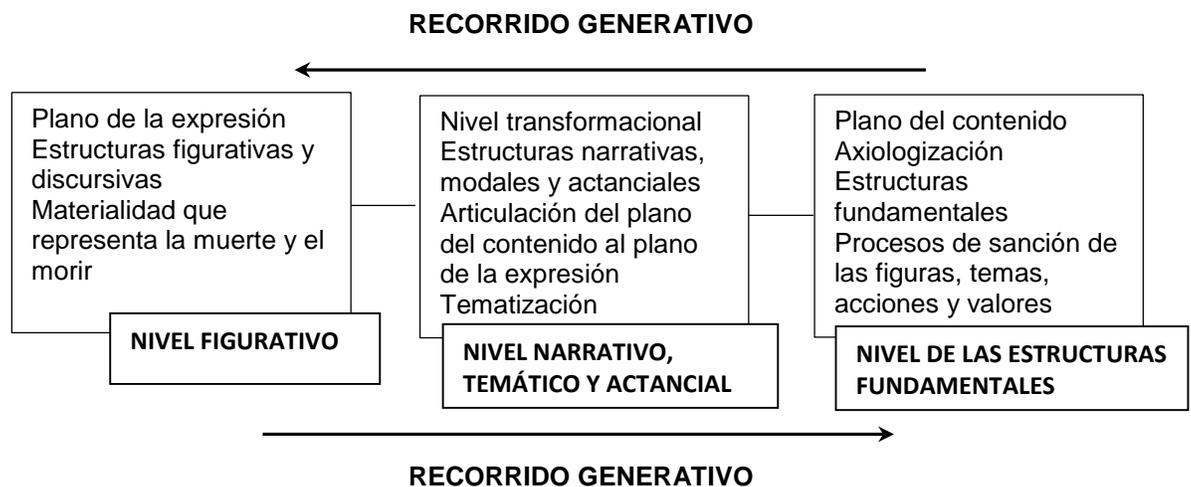


⁶² SERRANO, O. Eduardo. La Narración literaria. Teoría y análisis. *Op. cit.*, pp-19-38.

⁶³ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997, pp. 352-266.

1.4.1 El recorrido generativo-interpretativo ajustado al análisis de las significaciones sobre la muerte y el morir en un enunciado literario. El método de análisis al que se ajusta esta investigación para estudiar las significaciones producidas en la enunciación es el recorrido generativo-interpretativo. Esta ruta supone una progresión a través de niveles de significación, que articulados en configuraciones complejas construyen el sentido homogéneo de un enunciado. El recorrido funciona como un modelo para comprender cómo se articulan el discurso y el sentido y se compone de tres niveles: (i) el nivel figurativo, (ii) el nivel narrativo-temático y actancial y (iii) el nivel de las estructuras fundamentales. Estos planos se organizan e interpretan en orden ascendente de lo figurativo a lo abstracto o bien, en la dirección contraria. El siguiente esquema ilustra la dinámica de la significación mediante la articulación de los niveles del recorrido semiótico referido.

Figura 2. Esquema de los niveles del recorrido generativo-interpretativo.



Cabe recordar que la estética desarrollada en la experiencia atraviesa el proceso de enunciación y los niveles del recorrido generativo-interpretativo, por cuanto la estesis concedida por el cuerpo que siente y es sentido por otros cumple una función como primera instancia del discurso, en la captación de figuratividades, en la extensión de los procesos y estados de ánimo y en la actualización de valores y saberes. Al respecto, Blanco, basado en Fontanille, aclara:

Toda estesis requiere una entidad que “sienta”, y esa entidad que siente es el “cuerpo propio”, categoría semiótica que J. Fontanille define como “la forma significativa de una experiencia sensible de la presencia” (J. Fontanille). La categoría de la presencia es tomada igualmente de la fenomenología. La presencia es la propiedad mínima de la instancia de discurso, y la entidad mínima de la instancia de discurso es de nuevo el “cuerpo propio” (otra noción fenomenológica). El “cuerpo propio” como instancia de discurso toma posición en un campo que, ante todo, y aun antes de ser un campo en el que se ejerce la capacidad de enunciar, es un campo de presencia sensible y perceptible⁶⁴.

El cuerpo es de suma importancia en la comprensión del morir, pues este es un proceso que se relaciona directamente con los cambios en la apariencia física, el deterioro de la habilidad mental, la reducción de la capacidad de hacer, la variación de roles actanciales, el mundo sin la presencia de los seres queridos, la amenaza de pérdida de presencia en él y la intensificación o atenuación de los estados de ánimo experimentados en el tránsito hacia la muerte. En lo sucesivo, se describen los niveles del recorrido generativo-interpretativo atendiendo a la relevancia del cuerpo como figura⁶⁵, actante y entidad sensitiva, pasional y cognoscente.

Nivel Figurativo. El morir genera expresiones figurativas en los actores y figuras perceptibles en sus cuerpos. A partir de la estesis que proporciona esa figuratividad, el sujeto que muere y quienes interactúan con él sienten y evalúan la progresión de la enfermedad a la muerte, o bien, de la vejez a la muerte. Lo hacen por medio de la captación del incremento del dolor, la reducción de la masa corporal, la disminución de las funciones motrices y sensoriales, el olor, el color de la piel, la presencia o ausencia de cabello, entre otros signos que evolucionan en el morir.

De otro lado, el análisis de la significación sobre la muerte y el morir en *La luz difícil* comprende la experiencia estética dada por la figuratividad presente en las obras de arte enunciadas en el texto literario. Estos objetos constituyen referentes de

⁶⁴ BLANCO, Desiderio. Semiótica y Ciencias Humanas. *Letras*. 2006, Vol. 77, 111-112, pp. 59-73. pp. 63-64.

⁶⁵ FONTANILLE, Jacques. *Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo*. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima. Traducción de Desiderio Blanco, 2004, p.26.

figuras y signos de la cultura occidental y de la religión cristiana que manifiestan ideas sobre la muerte y el morir a las cuales apela el narrador para enunciar su punto de vista sobre este fenómeno. De igual manera, la interacción con las obras de arte y la junción con las mismas es uno de los medios que permite en el plano de la acción, representar el morir y darle sentido a través de las figuras, ideas, pensamientos, sentimientos y técnicas que el narrador incluye en sus creaciones.

El espacio es una figura importante en la significación del proceso de morir en el caso analizado, pues la espacialización y la proxemia inciden en la percepción y en la cognición del fenómeno. Esto se debe a la focalización que los actores hacen sobre el espacio lejano en el que ha de cumplirse el deseo de morir y a la distancia espacial que separa al padre del hijo e intensifica el deseo de aquel de que su pariente evada la muerte y regrese al espacio habitual, ratificando la necesidad de recuperar la proximidad. Lo anterior obedece a que semióticamente, los sujetos habitan, visitan o imaginan los espacios que les ofrecen probabilidades de producir sentido; los separan, clasifican y ordenan en miras a su realización personal, en la medida en que actualizan o virtualizan los sistemas axiológicos que definen su identidad.

Respecto al tiempo en relación con el morir, se debe señalar que la aspectualización⁶⁶ domina la conciencia temporal sobre la prontitud de la muerte, la intensidad de su recuerdo, la inmediatez, la aceleración y el ritmo de las acciones, y define gran parte de las configuraciones pasionales que surgen cuando sobreviene la muerte. Estas temporalidades son evaluadas de acuerdo al proyecto ético-estético de cada sujeto, afectado por la expansión o contracción del tiempo durante los estados emocionales que suscita la muerte e influenciado por el tiempo esperado biológica y culturalmente para morir.

⁶⁶GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo II. Madrid: Gredos, 1991. p. 27.

Nivel narrativo, temático y actancial. El análisis sobre la finitud de la vida presentado en este informe no focaliza en la muerte como estado, sino como proceso, y por tanto, como recorrido narrativo y como estructura narrativa. En el tránsito de la vida a la muerte, los actores asumen ciertos roles actanciales para desarrollar un *hacer* regido por la ética y la estética conforme a la forma de vida que da sentido a su existencia. Dicho hacer conduce a un *saber-vivir* y un *saber-morir* que permiten superar la crisis de sentido generada en la enfermedad y en la proximidad de la muerte. Así mismo, los actores restituyen el sentido mediante el equilibrio de las pasiones opuestas que afloran en el morir por efecto de la modalización del *poder* que actualiza la posibilidad de decidir cómo y cuándo morir, o de qué forma prepararse para concluir la existencia. Las transformaciones en los roles actanciales que el padre y el hijo deben asumir para anteponerse al poder de la muerte inciden en su identidad, pues los vínculos intersubjetivos en una relación filial, afectados por la desprogramación que causa la muerte influyen en la relación sujeto/mundo de cada interactuante, aun más, cuando la muerte sobreviene antes del tiempo esperado culturalmente para morir.

Por todo lo anterior, el morir no puede entenderse sin la estructura narrativa del vivir, pues constituyen el recorrido existencial que se da en doble vía: mientras vivimos vamos muriendo y mientras morimos todavía vivimos. Por tanto, se debe considerar que existir es persistir⁶⁷ o sobrevivir evitando la muerte, y que vivir consiste en una constante construcción de sentido que genera existencia semiótica y, finalmente, vida ante la muerte inevitable. En otras palabras, los sujetos actualizan la vida para no estar virtualizados respecto al *no querer morir* (temor a la muerte), pero cuando la muerte es inevitable y son testigos del proceso de morir, la virtualización respecto al *querer vivir* y el *querer no morir* se intensifica con pasiones como el dolor, la aflicción o la nostalgia, de acuerdo a lo enunciado en la novela analizada.

⁶⁷ FONTANILLE, Jacques. Formas de vida. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la universidad de Lima, 2017. pp.43- 44.

Nivel de las estructuras fundamentales. El análisis de este nivel permite develar las configuraciones axiológicas y pasionales, y en definitiva, identificar los valores que rigen las significaciones de la muerte y del proceso de morir. Las estructuras pertenecientes a este nivel de significación conforman el universo axiológico y los recorridos estésicos que justifican la forma de vida en la cual los sujetos construyen la identidad y el sentido de su existencia.

Toda la figuratividad que expresa la posición del narrador y la de su hijo a través de él respecto al proceso de morir, las prácticas que ambos realizan para dar sentido a la muerte, la sensibilidad que aflora en la interacción y las creencias sobre la finitud de la vida y el más allá se encuentran en una axiologización permanente. De este proceso procede el sentido, el cual depende de juicios negativos o positivos que derivan de los valores éticos y estéticos y evalúan las cualidades sensibles del mundo y los programas narrativos. En dicho proceso, la valoración sobre la muerte y el morir se da a partir de la articulación entre dos tipos de juicios: uno del universo sociolectal, que se refiere a la regulación axiológica y pasional de orden social, y otro ideolectal, que domina las disposiciones y emociones de orden individual. Esos dos regímenes se conectan mediante la articulación de la estética y la ética producida en la moralización que rige el sentido sobre la muerte y el morir en la cultura retratada en la novela objeto de estudio.

Ante un fenómeno como la muerte, las pasiones disfóricas y eufóricas están en un vaivén permanente. Podría decirse que a manera de un juego de alternancias e intercambios donde los límites entre los estados pasionales son difusos, y por lo tanto, atañen a la tensividad que “acepta distintos tipos mixtos o intermedios de estados transitorios con tendencia a la repulsión o a la atracción”⁶⁸. Estos estados describen la ambigüedad e inestabilidad en los sentidos dados a la vida y a la muerte que varían dependiendo de la resistencia o la aceptación de esa realidad.

⁶⁸ GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1991. p.30.

2. LOS SENTIDOS DE LA MUERTE Y EL MORIR A PARTIR DEL DIÁLOGO INSTAURADO EN LA ENUNCIACIÓN

El análisis semiótico de la enunciación debe “construir un sistema de representación metalingüística capaz de simular de manera explícita los mecanismos cognoscitivos de los sujetos enunciadores”⁶⁹. Este ejercicio, incluye la descripción de la significación sugerida en el enunciado con el fin de proponer una representación del surgimiento de ese enunciado en un contexto dado⁷⁰. Partiendo de que “todo enunciado es necesariamente ubicado en las relaciones intersubjetivas”⁷¹, en este informe se analiza la producción semiótica del enunciado sobre la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* como un proceso dialógico que permite la significación a través de intercambios entre actantes de la enunciación, modelos de representación y diversas voces que integran el discurso enunciado.

Para analizar dicha estructura dialógica que soporta la enunciación y el sentido, esta intervención recurre inicialmente a las relaciones dialógicas inherentes al texto artístico, desde la orientación de Bajtín⁷² y Lotman⁷³, respectivamente. Sin embargo, en este aspecto, la propuesta interpretativa se cimienta en la perspectiva propiamente semiótica de la imperfección del sentido, estableciendo articulaciones con los conceptos de configuración, refiguración e identidad dentro del desarrollo teórico de Ricoeur⁷⁴, para concebir la enunciación verbal como una producción generadora y transformadora de sentido e identidad.

⁶⁹ GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II. *Op. cit.*, p.87.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² BAJTÍN, Mijaíl. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI editores S.A, 1999, p.195.

⁷³ LOTMAN, Yuri. Estructura del texto artístico. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Itsmo, 1982. p.20.

⁷⁴ RICOEUR, Paul. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI editores, S.A, 2004. pp.115-148.

Para el análisis de la enunciación verbal de la muerte y el morir, se toma como punto de partida la identificación del tipo de narrador y se enfatiza en las fases del proceso: toma de posición, desembrague y embrague. Seguidamente, se describe la estructura narrativa y pasional del morir, se puntualiza la pasión que instala el simulacro semiótico y desencadena la enunciación, y se detallan las condiciones en las cuales la experiencia estética vivida en el pasado se conecta con la muerte resentida y presentida en el presente, derivando en nuevas significaciones. Aunado a lo anterior, se destaca la función que cumple el tiempo como actante de control en la enunciación, la producción semiótica y la construcción de identidad, desde la perspectiva semiótica, vinculada a la orientación de Ricoeur⁷⁵. Así mismo, se estudia la figuratividad artística inscrita en la enunciación verbal; para ello se analizan los significados sugeridos en obras del arte universal que conectan el discurso de la muerte y el morir construido por el enunciador en la creación artística con otros discursos afines u opuestos.

La significación de la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* se realiza en un recorrido generativo-interpretativo asumido por la enunciación en dos momentos separados por un lapso de diecinueve años. En el primer período (1999), la enunciación es visual. David, el sujeto enunciador, trata de plasmar la muerte y el proceso de morir en una pintura abstracta, siendo fiel a la manera en que siente la inminencia de la muerte de Jacobo, su hijo. Tiempo después (2018), tiene lugar una segunda enunciación, esta vez, David produce un enunciado verbal. Hace reminiscencia de aquel momento doloroso y escribe su testimonio y sus memorias. De este modo, la primera enunciación instaure un diálogo y genera una pregunta, que obtiene respuesta en la enunciación ulterior. En esta producción semiótica, el enunciador reanuda el diálogo entre el pasado y el presente, al tiempo que articula la enunciación verbal y la enunciación no verbal para dar sentido a la muerte sentida

⁷⁵ RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. México y España: Siglo XXI editores S. A., 2006. pp.109-166.

antes y a la proximidad de la muerte manifestada ahora, en los signos de su cuerpo envejecido: ceguera, languidez y soledad.

Por lo anterior, el recorrido dialógico propuesto para el análisis de la significación involucra la interpretación del mundo del dejado atrás en imágenes a la luz de la escritura. En ese proceso, la función de las palabras es proporcionar una voz a las imágenes y a los silenciamientos del pasado. De acuerdo con Bubnova, quien retoma la metáfora de la orquestación musical formulada por Bajtín para explicar el dialogismo discursivo, en un proceso como el que ha sido señalado, el sentido atribuido a la muerte y el morir en un momento dado y el sentido posterior pueden ser tomados, respectivamente, como la pregunta y la respuesta asumidas por la voz de David en un acto comunicativo con él mismo; el tiempo de espera es entendido como el silencio significativo que precede a un sentido o sonido –siguiendo la metáfora musical–. Sobre lo anterior, la autora explica:

La combinación del sonido con el silencio significativo que responde a algo dicho y/o significado antes da por resultado el surgimiento del sentido. Sólo aquello que responde a alguna pregunta tiene sentido. El sentido es, entonces, una respuesta a algo dicho antes y es algo que puede ser respondido. La voz es, pues, la fuente de un sentido personalizado; detrás de ella hay un sujeto persona; pero no se trata de una “metafísica de la presencia”, de los sentidos preexistentes e inamovibles, ni de algo fantasmal, sino de un constante devenir del sentido permanentemente generado por el acto-respuesta, que se va modificando en el tiempo al ser retomado por otros participantes en el diálogo⁷⁶.

En la perspectiva semiótica, el dialogismo inherente a la existencia humana se fundamenta en la idea de que “somos seres semióticos por naturaleza”⁷⁷ y estamos sujetos permanentemente a la construcción de sentido, dada su imperfección. De acuerdo con Greimas, la figuratividad de un fenómeno es una “pantalla del parecer cuya virtud consiste en entreabrir, en dejar entrever gracias o a causa de su

⁷⁶ BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido y diálogo en Bajtín. Universidad Nacional Autónoma de México. *Acta poética*. 2006, 27 (1), pp. 97-114. p.106.

⁷⁷ LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. En: Seducción, persuasión, manipulación. *Revista Tópicos del seminario 2005*. N° 14. pp. 137-179. p.137.

imperfección, una posibilidad de otro sentido”⁷⁸. Desde esta mirada, la tensión entre el parecer y el ser de la muerte y el morir es el punto de partida desde el cual, David atribuye un sentido a esos fenómenos, articulado a otro anterior, ya modificado. De ese modo, el sentido resultante del diálogo entre enunciados producidos en distintos tiempos y espacios es la respuesta a la modalización de un *querer-ser* y un *deber-ser* que conducen al sujeto a un desvío perceptual y cognoscitivo, motivado por la imperfección de un parecer no satisfactorio. Tal como lo afirma Greimas, “todo parecer es imperfecto: oculta el ser; es a partir de él que se construye un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío de sentido. Solo en la medida en que es lo que puede ser o —el puede-ser—, el parecer resulta, apenas, soportable”⁷⁹.

En consecuencia, los desvíos de sentido y la percepción de imperfección en lo que parecía perfecto obedecen a una necesidad semiótica del sujeto de la enunciación de transformarse en otro ser distinto al del enunciado. En estas circunstancias, el diálogo entre identidad y alteridad se fundamenta en la relación entre el dinamismo y el estatismo del sujeto⁸⁰. En tal mecanismo de conservación y transformación, la mirada retrospectiva conduce a la toma de conciencia sobre estados sucesivos y diferentes y cambios y permanencias de orden ético y estético que integran la identidad del sujeto. En esa medida, se puede afirmar que el fin último del sentido es mediar entre la identidad y la alteridad, propiciando la fractura y la reconstrucción del yo en cada acto de enunciación.

2.1 EFECTOS DE LA RELACIÓN PALABRA-IMAGEN EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA Y PASIONAL DEL MORIR

La relación dialógica entre la enunciación verbal y la no verbal puede ser explicada a la luz de la teoría de los *sistemas modelizantes* de Lotman. Desde esta

⁷⁸ GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.77.

⁷⁹ *Ibid.*, p.27.

⁸⁰ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. *Op. cit.*, p. 105.

orientación, la significación es posible por la *traducción*, un proceso de transformación de estructuras ajenas a un lenguaje, mediante modelos disponibles en tal lenguaje, que apunta a la búsqueda de equivalencias y adaptaciones de forma y contenido⁸¹. Así mismo, esta teoría comprende los *sistemas modelizantes secundarios* como “estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural”⁸² o *sistema modelizante primario*, incorporando signos y reglas de combinación propios de la naturaleza de los contenidos que traducen (sonoros, kinésicos, cromáticos, figurativos, afectivos, etc.) para recodificar en otras formas los significados que emergen de significantes lingüísticos. El diálogo y la traducción en dichos sistemas dependen de la lengua natural, dado que, “es el más poderoso sistema de comunicaciones”⁸³ y “por su estructura, influye vigorosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social”⁸⁴.

La conciencia sobre la muerte y el morir es expresada en *La luz difícil* a través de los sistemas modelizantes abarcados por la pintura y la escritura. El diálogo entre ambos, producto de la experiencia estética y de la actividad artística del actor-narrador en torno al acto de morir, se materializa en un enunciado verbal que evidencia algunas leyes estructurales del texto artístico, como la irregularidad y la yuxtaposición de elementos heterogéneos⁸⁵, pero toma distancia de esta categoría, por cuanto emerge como una expresión espontánea de la lengua natural, fuera de una práctica semiótica regular y concertada de escritura literaria. A razón de estas cualidades, el diálogo entre la imagen y la palabra al interior de dicho enunciado genera significados sobre la muerte y el morir y, simultáneamente, crea un nuevo lenguaje propicio para la interpretación de estos temas.

⁸¹ LOTMAN, Yuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Un modelo simbólico. *Op. cit.*, p. 45.

⁸² LOTMAN, Yuri. Estructura del texto artístico. *Op. cit.*, p. p.20.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 337.

La interacción entre la imagen y la palabra enunciada en el producto semiótico corresponde a cambios en la estructura narrativa de David en el proceso de morir: la escritura, que era un rasgo identitario no dominante, ahora, ante la dificultad para semiotizar el mundo en la pintura, es el medio de expresión en que el enunciador da sentido a la muerte y el morir. Atendiendo a estas transformaciones, en lo sucesivo, el análisis procede a explicar cómo la escritura se ajusta a las exigencias que inaugura la vejez en el narrador y cómo se devela en sistema semiótico para la expresión de la figuratividad, la narratividad, la axiología y la sensibilidad que dan sentido a la vida y la muerte en la etapa final de su existencia.

Acostumbrado a visualizar el mundo y aprehender la realidad a través de la estesis proporcionada por la pintura, para el tiempo de la tragedia de Jacobo, el actor-narrador vive una crisis de sentido: no puede traducir el estado de aflicción que suscita pensar en la muerte de su hijo en imágenes, imperaba el silencio: “cada vez había menos de qué hablar”⁸⁶ y tampoco había narraciones escritas. Sin embargo, en contra del efecto paralizante de la muerte, solo era posible una representación esforzada en dicho sistema pictórico en el cual el sujeto confiaba la superación del sinsentido, como se evidencia en el siguiente enunciado: “Siempre he trabajado mis cosas con ahínco, con cierta vehemencia (...), pero en esta del ferry lo estaba haciendo como si de ella dependiera la vida de todos nosotros”⁸⁷.

Tiempo después, aquello sobre la muerte y el morir que falta por decir y que se resistía a ser juzgado de forma inmediata es significado mediante las palabras, que surgen inesperadamente a modo de sistema modelizante contingente. Conforme envejece, ocurren transformaciones en la relación de David con el mundo que causan un sinsentido e inciden en la significación del morir: pintar ya no es una opción viable, pues una ceguera aguda se lo impide, a duras penas puede ver. Debido a esta condición, la escritura se va convirtiendo en un medio de expresión,

⁸⁶ GONZALEZ, Tomás. *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara, 2011. p. 41.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 94.

más por resignación que por convicción, y por tanto, la narración de sus memorias es efectuada en un estado de disforia por la dificultad visual que lo disjunta de la pintura y lo obliga a escribir, como se aprecia en los siguientes enunciados de estado y de hacer:

(...) Lo digo yo, a quien la edad dejó o va a dejar ciego como un pichón de loro y a quien le tocó dejar el oficio que tanto amaba y resignarse a escribir. Y quien sabe durante cuánto tiempo más podré seguir asentando mis asuntos en estos papeles⁸⁸.

(...) quisiera a veces poder volver a pintar. No esos tristes dibujitos que estaba haciendo de reajo cuando decidí dejarlo para más bien ponerme a escribir, sino cuadros grandes, como antes, en los que cabía el mundo⁸⁹.

En esas circunstancias de significación, el sujeto de estado se encuentra modalizado por un *no poder ser* y un *saber no ser*, mientras que el sujeto de hacer está modalizado por un *querer no hacer* y un *deber-hacer*. A través de estas modalidades se explica semióticamente la actualización de la resignación, un valor equivalente al estado de ánimo motivado por *no-poder ser pintor*, y *no saber no ser pintor*, que constituye la estructura principal en la dación de sentido a la escritura para significar el morir. La resignación fundamenta un sentido de resistencia a la escritura, por tal razón, David no se encuentra a gusto escribiendo, lo considera una acción forzada y no programada de acuerdo a sus proyecciones para la vejez.

Respecto a la traducción entre la imagen y el lenguaje verbal, Karam, retomando a Eco, sostiene que las imágenes son continuas y no unidades discretas catalogables de una vez por todas⁹⁰; las formas y figuras que la componen “no significan por el hecho de aparecer o desaparecer, pueden asumir significados contextuales, sin tener significados propios (un punto es igual a un ojo)”⁹¹ y expresan lo general y no

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 108.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 52.

⁹⁰ KARAM, Tanius. Introducción a la semiótica de la imagen. Lecciones del portal. [En línea]. (Recuperado el 13 de julio de 2019). Disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=18. p. 10.

⁹¹ *Ibíd.*

lo particular⁹². Así mismo, basado en Berger, Karam afirma: “las palabras nunca cubren la función de la vista. Nunca miramos solo una cosa (a diferencia de la palabra hablada: no podemos decir dos palabras al mismo tiempo)”⁹³. David es consciente de esas diferencias entre imagen y palabra, que inciden en la actualización de la resignación, y mientras escribe a regañadientes se cuestiona al respecto: “cincuenta años de deleite sensual y alegría espiritual —y me veo obligado aquí, por el lenguaje, que es tosco por naturaleza, a describir como dos cosas algo que en su manifestación más sencilla y pura es una y la misma— (...)”⁹⁴. Para él, deleite sensual y alegría son contenidos que componen una sola imagen, pero en la lengua, deben ser expresados cada uno en dos palabras distintas.

Lo anterior, evidencia una disposición pasional del sujeto resignado antes y durante la escritura de sus memorias; sin embargo, mientras reescribe y resignifica la vida, las modalizaciones descritas fijan la pintura como una acción irrealizable e ilusoria. A estos valores modales, se adhiere la condición visual que amenaza con la ceguera total. En suma, esas disposiciones conducen a una transformación en David que le hace sentir la escritura como objeto de su realización. En consecuencia, el rechazo y la disforia disminuyen y se empiezan a manifestar connotaciones eufóricas, que emergen del intercambio y del ajuste estético entre la pintura y la escritura, y justifican vivir una buena vejez a la sombra de la muerte, tal como se lee enseguida:

(...)Lo que son las palabras. Ya había ensayado yo a escribir poesía y cuentos, cuando era muy joven, y no lo había hecho mal. En aquellos días parecía tener más aptitud para eso que para la pintura (...) Y ahora que vuelvo a hacerlo después de tantos años me asombra otra vez lo dúctiles que son las palabras; lo mucho que por sí solas, o casi por sí solas, expresan lo ambiguo, lo trasmutable, lo poco firme de las cosas. Son iguales al mundo: inestables. Todo eso sin dejar de añorar el olor del óleo o el polvillo del carboncillo al tacto, y sin dejar de extrañar la punzada, como la del amor, que se produce cuando uno siente que toca el infinito (...) con un poco de aceite mezclado con polvillo de piedras o metales.⁹⁵

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*, p.11.

⁹⁴ *Ibíd.*, p.77.

⁹⁵ *Ibíd.*, pp.115-116.

En los enunciados destacados se evidencia una conjunción con la escritura, considerada ahora un objeto valor y fuente de sentido en la clausura de la vida. Esta transformación es influenciada por la sintaxis pasional del enunciador integrada por algunas pasiones inestables y otras dominantes. Dentro de las primeras, se encuentran el amor por la pintura, ligado a la existencia virtualizada dada la imposibilidad de pintar en el aquí y ahora y la resignación por el pasado perdido, atenuada en la manifestación del asombro por la escritura. Sin embargo, este asombro tampoco es permanente. Algunas veces su intensidad disminuye y otras se fortalece o acrecienta, como se lee a continuación: “Creo que en alguna parte dije que las palabras son un medio tosco y ahora me encuentro diciendo que son dúctiles. Las dos cosas son ciertas. Todo depende de si se les da por andar de toscas o se dignan a mostrarse dúctiles”⁹⁶. Por el contrario, la nostalgia, que actualiza recuerdos agradables del bien perdido, es una pasión dominante de gran influencia en el recorrido pasional y narrativo del enunciador y en su búsqueda de aproximaciones con la pintura, como se evidencia en el siguiente enunciado:

Voy a poner aquí las líneas escritas después de una caminata que hice hace un año y medio con Ángela (...) y en las que describo lo que vi desde que salimos hasta llegar al cauce del río Apulo (...) Lo escribo en forma de poema, más parecido a la pintura, pues eran notas para un trabajo que ya los ojos no me dejaron pintar⁹⁷.

Así mismo, la ilusión de pintar es un rasgo que caracteriza la permanencia en la identidad de David en la fase final de su vida, por tanto, se considera una estructura pasional dominante. Aunque el amor por la pintura es una expresión limitada, es compensada por la ilusión en la medida en que el David del enunciado halla semejanzas entre la pintura y la poética y se reconcilia con el David del presente, quien debe escribir para resistir la permanencia en el tiempo, mientras va muriendo. En esas circunstancias, la articulación entre pasiones inestables y las dominantes y su efecto en el sentido asignado a la escritura hace fluir las palabras para reflexionar

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 129.

En el proceso de transfiguración y significación que se ha venido describiendo, ambos sistemas semióticos: pintura y escritura funcionan como un par de lenguajes mutuamente intercambiables, conectados por la traducción⁹⁸. Este mecanismo permite visualizar la muerte desde otras perspectivas estéticas y éticas. Así como los signos (palabras) que la interpretan son dúctiles y transmutables, el sentido también es poco firme, e inestable, como el mundo en general. De manera que la traducción de la muerte y el morir a través de recursos narrativos y necesariamente poéticos, le permiten al enunciador paliar el dolor, encontrar otros sentidos a la existencia en el encuentro entre dos mundos: uno caótico visto a través de imágenes y otro, puesto en orden en la escritura.

Así mismo, entre ambos sistemas semióticos, existe un grado de intraductibilidad⁹⁹, manifestado en la repulsión inicial del sujeto hacia el intercambio entre pintura y escritura. Esta situación estimula la creación de lenguajes creativos y no convencionales para abordar elementos externos a la semiosfera¹⁰⁰. En el caso analizado en *La luz difícil*, la muerte, que pertenecía al mundo objetivo, ahora hace parte de la atmósfera íntima de David. Este hecho complica la traducción e impulsa la significación mediante el ajuste esmerado entre la literatura y la pintura para dar sentido a una entidad de difícil circunscripción como la muerte de un hijo, e igualmente, promueve un sentido de la muerte que se espera en la vejez en el cual,

⁹⁸ LOTMAN, Yuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Un modelo simbólico. *Op. cit.*, p.47.

⁹⁹ *Ibíd.* p., 45.

¹⁰⁰ “La semiosfera es definida, por analogía con el concepto de biosfera (introducido por y. I. Vernadski), como el dominio en el que todo sistema sónico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (...). Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de niveles diferentes, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas sub-semiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio ‘yo’ semiótico) que se construye en relación a las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, «necesita de un entorno exterior ‘no organizado’ y se lo construye en caso de ausencia de éste». *Idíd.*, p. 171.

“los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan (...) resultados (...) valiosos”¹⁰¹.

En suma, lo dicho hasta aquí, describe los efectos de la articulación de un discurso no verbal y uno verbal en las variaciones de la estructura narrativa del proceso de morir trazada por el enunciador, y por tanto, en las significaciones sobre la muerte que este produce en la etapa final de su existencia. Dichas variaciones del sentido obedecen a los ajustes del sujeto respecto a la elaboración de un producto semiótico que expresa la significación del morir, y a la creación de un lenguaje híbrido que trasfigura los sistemas semióticos y ofrece una vía para la apropiación de la muerte y la transformación promovida por la modalización de un *querer-ser* y un *deber-ser* en la vejez avanzada. En ese proceso, se constata que la imagen y la palabra conservan cierta exclusividad: una imagen puede enunciar información que las palabras no pueden expresar, y así mismo, la palabra tiene el poder de enunciar aquello que sería imposible a través de imágenes. Sin embargo, la complementariedad entre ambos modos de expresión estimula la creación de imágenes poéticas, haciendo prevalecer el sentido sensible, dada la historia de vida del narrador marcada por la sensibilidad que concede la pintura.

2.2 ENUNCIACIÓN VERBAL DE LA MUERTE Y EL MORIR

El recorrido generativo-interpretativo trazado para significar la muerte en la historia contada en la novela *La luz difícil* evidencia la configuración y la refiguración del tiempo en la narración, de acuerdo a los niveles I y II de la operación mimética en la teoría de Ricoeur¹⁰². Desde esta perspectiva, la enunciación verbal es comprendida como el resultado de operaciones orientadas a configurar y refigurar la experiencia de David ante la muerte. El acto de enunciación remite a un tiempo

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² RICOEUR, Paul. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato. *Op. cit.*, pp.115-148.

prefigurado, en el nivel de lo vivido, que se presenta como objeto de significación en la configuración simbólica¹⁰³, es decir, en la composición narrativa. En dicho acto, se construye una estructura narrativa mediante un mecanismo de re-descripción y reordenación temporal de la realidad en una historia configurada por la trama¹⁰⁴. La función integradora de la trama obedece a un juicio ético que sitúa el acto narrativo en el nivel de la figuración, es decir, en la experiencia del lector, que “toma juntos”¹⁰⁵, de acuerdo a un encadenamiento ético, acontecimientos variados y heterogéneos del tiempo vivido, restituido al tiempo en el que opera el acto de lectura¹⁰⁶.

El acto de enunciación verbal en *La luz difícil* recurre a la forma de representación disponible en la vejez del narrador para producir un discurso sobre la experiencia ante muerte y el morir; esta forma corresponde al relato parcial de la vida a modo de memorias. Las expresiones dentro de este género, que transita la frontera entre la literatura y la historia, son el resultado del uso del lenguaje cotidiano; sin embargo, en ocasiones, ante la incapacidad de las palabras comunes para representar lo sentido, puede incluir recursos del lenguaje literario en el propósito de re-describir realidades inaccesibles mediante la descripción directa o literal. En el caso del David, dada la trasfiguración de la pintura a la escritura en la experiencia artística, su narrativa es inherente a la imagen poética, que considera un modo de expresión semejante a la pintura. Esta cualidad configuradora y refiguradora del sistema semiótico creado cumple la función de facilitar una interpretación de la experiencia ante la muerte y la vivencia del morir en el narrador, evidenciando así, que “el trabajo de descripción debe situarse sobre un nivel relativamente abstracto, en el que (...) lejos de ignorar lo vivido más inmediato, se lo puede fácilmente integrar y reformular”¹⁰⁷. Por lo tanto, el género *memorias*, como forma de interpretar el mundo

¹⁰³ GOMES, Raquel; COSTA, Fábio. La triple mimesis en la narrativa trasmedia de la performance *Esfuerzo. Revista comunicación*. 2012, N° 10, Vol.1, pp. 115-130. p. 122

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato. *Op. cit.*, p.32

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 147

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ LANDOWSKI, Eric. *De la imperfección* El libro del que se habla. En: Semiótica, estesis, estética. México, Puebla: UAP. Dirección de fomento editorial, 1999. p. 22.

en el caso analizado, se haya sujeto al dinamismo de sus reglas y convenciones y al diálogo con otras formas discursivas en función de la actividad semiótica, pues

La escritura, desde esta perspectiva no solo sirve para dar cuenta de lo vivido, sino principalmente para que el mismo testigo lo entienda, ya que ni la supervivencia presta necesariamente autoridad alguna para interpretar el pasado: es solo la reflexión posterior, continua, profunda y valiente sobre esa experiencia la que (...) le da valor¹⁰⁸.

La reconstrucción del tiempo vivido en la escritura de las memorias, resultado de la operación narrativa dada en la configuración y en la refiguración de hechos memorables en relación con la muerte, “desenmascara procesos ocultos en la constitución del carácter individual”¹⁰⁹ que definen la identidad del actor-narrador. Conforme a este postulado, en los apartados que siguen el interés de este análisis se centra precisamente, en describir los estados pasionales, las axiologías y los sistemas de creencias que son revelados en la enunciación verbal y constituyen la identidad de David en la clausura de su vida.

2.2.1 Clausura de la vida en la vejez: efectos de la nostalgia y la aptitud estoica en la enunciación de la muerte y en la vivencia del morir. El diálogo es inherente al acto de creación de memoria, por ello, el presente apartado describe las operaciones discursivas que sostienen la enunciación verbal de la experiencia ante la muerte, focalizando en los efectos del diálogo entre el narrador y la alteridad en su interior o fuera de él, con fines de significación de la existencia en la vejez.

La construcción de la identidad y la subjetividad del narrador de la novela *La luz difícil* se comprende a través de las nociones de diálogo intra e intersubjetivo; pues,

¹⁰⁸ REATI, Fernando; VILLANI Mario. Desaparecido. Memorias de un cautiverio, citado por SIMÓN, Paula. Escritura y trauma en el testimonio concentracionario español y argentino. *A contra corriente, una revista de estudios latinoamericanos*. 2017, Vol. 15, Núm. 1, pp. 170-191. p. 189.

¹⁰⁹ LARA, Fernando. La vida como narrativa: el hilo invisible que da sentido a la historia. *Revista Investigaciones Fenomenológicas*. 2014, n°11, 251-262. p. 252.

como expresión teleológica de la comunicación, el diálogo crea un intercambio en el cual, la extensión del ser mediante el lenguaje, pone al sujeto en relación con la otredad¹¹⁰ y lo orienta hacia la realización de sus fines individuales y sociales. En tal despliegue, tiene lugar una acción transformadora. Justamente en la perspectiva semiótica, la significación se produce mediante la interacción de los sujetos¹¹¹ puestos uno en presencia del otro. En ese escenario, la reciprocidad y la cooperación, funciones primordiales del diálogo son posibles no solo por las relaciones de semejanza, sino como afirma Lotman, lo son esencialmente, por la existencia de la diferencia¹¹² constituida por la otredad o la alteridad; el otro o lo otro que hace presencia ante nosotros o incluso en nosotros mismos¹¹³.

El diálogo que instaura David en la producción escrita incluye a otros participantes. Dos de ellos son su hijo Jacobo y su esposa Sara, quien muere dos años antes de comenzar la escritura de las memorias. Es a través del retorno a la interacción con ellos, la otredad externa, que puede darse la comunicación con el otro que habita dentro de él. En esas circunstancias, y de acuerdo con Bubnova, basada en Bajtín, el diálogo es ontológico, pues es en la interacción “con el otro como uno se hace sujeto forjando su propio yo”¹¹⁴. Vale decir que la relación dialógica con Jacobo y Sara instaurada por David es indirecta. Dado que ellos no viven, no pueden participar en una comunicación real, sino que David se conecta con los ausentes y con la relación filial vivida a través de la memoria y la representación escrita. En últimas, el interlocutor de David es él mismo, por lo tanto, establece un diálogo ontológico en el que su yo se construye reviviendo el recuerdo de la interacción con

¹¹⁰ ROMEU, Vivian. Diálogo y comunicación intercultural. Pretextos para reflexionar sobre la relación sujeto-objeto en la comunicación humana. *Revista comunicación y medios*. 2010, N° 21, pp. 24-50. p. 26.

¹¹¹ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo II. *Op. cit.*, p.143.

¹¹² LOTMAN, Yuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. *Op. cit.*, p.18.

¹¹³ LANDOWSKI, Eric. Presencias del otro. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, Traducción de Desiderio Blanco, 2004. p. 49.

¹¹⁴ BUBNOVA, Tatiana. Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Revista acta poética*. 2006. 27 (1). pp.97-114. p. 102

un tú. Aunque lo parece, no se trata de un monólogo, siguiendo la orientación de Bajtín¹¹⁵, se dirá que la voz personalizada que enuncia, es producto de un diálogo interno¹¹⁶ donde participan otros.

Una muestra de los efectos del diálogo ontológico y de la intersubjetividad en la significación de la muerte se evidencia en la falta que insta la recuperación de los ausentes mediante la rememoración y la producción escrita, y es expresada en la siguiente forma: “Al faltar Sara, ¡Qué bella manera de nombrar la muerte!”¹¹⁷. Suplir esa falta es dar sentido a la muerte, pues en la medida en que la dicha expresión la nombra por eufemismo, esta, más que una desposesión o una privación violenta e irreparable equivale a estar incompleto por la ausencia de un ser querido: un estado remediable mediante la representación, es decir, mediante el sentido que causa efectos positivos en la valoración de la vivencia del morir que encarna David.

Así mismo, la operación del diálogo estructura las voces llamadas a enunciar la siguiente norma ética fundamental en la interpretación de la experiencia ante la muerte, desde el punto de vista del actor-narrador: “no obstante, he conocido, hemos conocido todos la alegría, la felicidad incluso. La armonía del mundo no se emborriona o ensucia ni siquiera en los momentos de peor horror”¹¹⁸. En esta afirmación, la acción del diálogo sobre la voz narrativa reside en la autopercepción de un yo como “alguien a quien se le han dirigido como tú”¹¹⁹, o lo que es igual, un yo que se ha aproximado a la experiencia de ser o estar como un tú, porque en el diálogo ha ocupado el rol del otro. Este yo no dice yo soy, sino “yo también soy”¹²⁰, manifestando el efecto del reconocimiento del otro en la construcción de su

¹¹⁵ BAJTÍN, Mijaíl. Estética de la creación verbal. *Op. cit.*, p.195.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 73.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.76.

¹¹⁹ BAJTÍN, Mijaíl. Estética de la creación verbal. *Op. cit.*, p. 102.

¹²⁰ BUBNOVA, Tatiana. El principio ético como fundador del dialogismo en Mijaíl Bajtín. *Escritos, Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*. 1997, Número 15-16, pp. 259-273. p. 264.

subjetividad. En esta perspectiva, adquiere valor la figura del *nosotros*¹²¹ o del actor colectivo, en términos semióticos, que conjunta el yo y el tú (otredad externa o interna al sujeto) con sus diferencias y semejanzas, en una entidad común. En razón de dicho valor, David construye un nosotros: Jacobo ya no es el único que ha muerto, también ha sucedido con Sara y, próximamente, él morirá. Vive y muere al mismo tiempo, y será como el otro que ha muerto, por lo tanto, en esa medida, conforma un nosotros integrado por sujetos iguales e intercambiables.

Así pues, la significación del morir apela a existencia de yo, tú y nosotros como entidades que aceptan el paso de la una a la otra. La interdependencia y la transitoriedad entre ellas afirma la inestabilidad del ser que en la interacción cambia de parecer: en tanto sujeto solitario que espera la muerte, David se encuentra aislado, es cada vez más singular, pero en la enunciación despliega su ser plural y se representa como un sujeto colectivo construido por vínculos filiales y afectivos. Los otros que han muerto son parte de su intersubjetividad; por tal razón, su ausencia genera una falta en el yo que intenta ser restaurada por la memoria inmaterial (el recuerdo) y la memoria tangible (la representación escrita) del nosotros en un acto de producción semiótica. En ese proceso, David manifiesta un yo y un nosotros atravesado por la muerte y el dolor, pero restituido por el recuerdo memorable de la alegría vivida en familia; por lo cual, es posible afirmar que el reconocimiento de la colectividad *yo/nosotros* generan un equilibrio entre: el mal y el bien (ética) y la alegría y el horror (estética), tal cual se infiere en la norma ética citada en líneas anteriores.

En suma, para alcanzar la enunciación de un nosotros que incursiona en la muerte¹²² o un ser colectivo expandido más allá de la individualidad, en el diálogo interno suscitado por la escritura, David recuerda la que ha sido una vida

¹²¹ NANCY, Jean-Luc. Hegel, La inquietud de lo negativo. Traducción de Juan Manuel Garrido. Madrid: Arena Libros S.L, 2005. p. 83.

¹²² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 54.

memorable, en la relación con el vínculo con Sara y Jacobo. Así, la voz solitaria que vive el proceso de morir encuentra respaldo en la afirmación de un nosotros, que acoge su discurso. En lo sucesivo, el análisis continúa profundizando en los efectos de la intersubjetividad y la afectividad en la significación que el narrador da a la vejez, la muerte y el morir, atendiendo a las fases de la enunciación verbal de esos fenómenos.

En términos narratológicos, David pertenece al universo espacio-temporal de la historia, es decir, corresponde al nivel intradiegético. Además, la voz en primera persona, lo ubica en un nivel homodiegético; por tanto, debido a esa presencia total en la diégesis¹²³, puede decirse que es un narrador intra-homodiegético. El mundo recreado en su relato, retrata la intimidad de un anciano moribundo que recuerda el proceso de morir de su hijo y la ausencia de su esposa. El tipo de narrador referido es capaz de testimoniar lo vivido, imprimiendo la sensibilidad con que la perturbación de la muerte impacta una relación filial.

El grado de afectividad y sensibilidad que experimenta el actor-narrador al generar el discurso se manifiesta en los saltos del nivel de la historia al nivel de la narración, y viceversa. Estos desplazamientos develan una atmósfera de nostalgia, en la cual el padre debe hacer pausas, suspender la escritura, retractarse sobre lo escrito y corregirlo, posponer la narración de hechos dolorosos, hacer esfuerzos físicos y mentales para escribir, etc.; todo ello, debido a que su cuerpo se encuentra permeado por el recuerdo nostálgico del hijo, de la esposa y por las condiciones precarias de salud y memoria propias de un octogenario:

¹²³ “Entendemos la diégesis en oposición a la mimesis, siguiendo la orientación de Genette, basada en la oposición platónica clásica de estas categorías. La principal diferencia es que la diégesis desarrolla un mundo ficticio verosímil cuyas convenciones pueden diferir de las del mundo real, o incluso contradecirlas. Se entiende como el universo significado, el mundo posible en el que se desarrolla la historia. Por el contrario, en la mímesis las convenciones del texto pretenden copiar un modelo o lograr una imitación perfecta. Dicho de otro modo, un texto ‘mimético’ busca reproducir hechos documentados, mientras que uno ‘diegético’ busca crear y obedecer sus propias reglas”. GENETTE, Gérard. Figuras III. *Op. cit.*, pp.85-90.

Ahora escribo adivinando, pues ya la vista no me alcanza, así que resolví parar y dedicarme a mirar el mundo con los ojos del espíritu; a oír música (...) pienso mucho en Jacobo, (...) en Venus, que me recuerda mucho a Sara (...) y siento calidez en el corazón¹²⁴

Voy a olvidarme de lo de Jacobo mientras estemos aquí. Mañana, cuando volvamos a la casa, seguiré con eso, que exige mis cinco sentidos y me abruma a ratos¹²⁵.

De acuerdo con Greimas, la nostalgia es originada “por el pesar obsesivo, (...) un estado de conciencia doloroso causado por la pérdida de un bien”¹²⁶. Esta definición es concomitante con la descripción y los enunciados anteriores, los cuales, evidencian la manera en que la conexión entre el sujeto enunciador y los sujetos del enunciado incide en la manifestación discursiva de la nostalgia en dos direcciones: la pérdida de la visión y la pérdida de Jacobo y Sara. Siguiendo esta orientación, en las líneas que siguen, se ubica analíticamente la nostalgia como la pasión que desencadena la escritura de las memorias y propicia un simulacro de conjunción con el pasado perdido, dirigido a controlar las pasiones sentidas por la ausencia del hijo y la esposa, las limitaciones que impone la vejez y la imposibilidad de pintar. En esas circunstancias, la nostalgia suscita retornos al pasado para hacer presente el acontecimiento estético de la muerte, crear recuerdos valiosos y superar el dolor por lo ausente. Por tanto, para el análisis de los efectos de esta pasión en la significación de la experiencia ante la muerte se desglosan los momentos del acto de enunciación, focalizando en la articulación entre lo sensible y lo inteligible que permite el desembrague de las crisis de sentido generadas por la muerte y el morir desde la percepción de dichos fenómenos en el aquí y ahora.

La perspectiva de la semiótica del discurso considera un espacio pre-enunciativo¹²⁷ regido por la instancia corporal cuya base es inestable debido a las variaciones en

¹²⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.129.

¹²⁵ *Ibíd.*, p.101.

¹²⁶ GREIMAS, Algirdas. De la nostalgia. Estudios de Semántica léxica. Tomado de: Anne Hénault (dir.): *Questions de Sémiotique*. Paris: PUF, 202. Publicado originalmente en el N° 39 de *las Actes Sémiotiques-Bulletin*, 1986. Traducción de Eduardo Serrano Orejuela. p.3.

¹²⁷ FONTANILLE, Jacques. Reflets, transparences et nuages. *Les figures du visible*. 1998. p. 1.

la intensidad y la extensidad con que un fenómeno se hace presente. En la historia analizada, la muerte no aparece solo por su estatus de hecho objetivo correspondiente a la extensidad, sino que David percibe su propia muerte y la de sus familiares con cierto grado de intensidad. En ese proceso, activa la memoria episódica y convoca la información relevante, que siendo atravesada por lo sensible y lo inteligible, finalmente será filtrada y actualizada en los signos que enuncian el proceso de morir.

En la medida en que David revalora la escritura y reajusta su relación con el mundo, el acto de memoria surge como una estrategia semiótica que expresa la manera de significar la muerte y el morir. En esa elaboración, la nostalgia traza un recorrido narrativo y pasional viable para juzgar el sentido de estos fenómenos desde una posición distante en el tiempo y el espacio. De acuerdo con Greimas, en la enunciación verbal permeada por la nostalgia del hecho estético “la experiencia vivida, como si no pudiera ser entregada directamente, no es sino retomada más tarde”¹²⁸, pues “es con posteridad, al darle forma de un recuerdo nostálgico cognitivamente elaborado”¹²⁹, que puede ser representado y significado un acontecimiento estético capturado en el pasado, como la muerte, una entidad cognitivamente inabordable o una fractura en la vida que solo después es susceptible de todas las interpretaciones¹³⁰.

La elaboración de recuerdos nostálgicos en la producción escrita, permite a David transfigurar el dolor sentido basado en la creencia de que la falta generada por la muerte es compensada en la evocación de la bella presencia de los ausentes. De esa forma, se siente en compañía de los que ya no están y siente más amena la espera de su propia muerte. En ese proceso, David recobra la pérdida de sus difuntos mediante el lenguaje poético que crea bellas representaciones para llenar

¹²⁸ GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.30.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.72.

la ausencia y dar sentido a la muerte. Los siguientes son ejemplos de muchos enunciados en los que el actor-narrador retorna al pasado junto a Jacobo y Sara, que evidencian el efecto de la nostalgia en el acto narrativo. En este caso, el recuerdo de Sara hace que David se retracte sobre lo que ha narrado y tiña de humor el relato en el que confronta la muerte:

(..) A las tres y media o algo así de la mañana nos abrazamos, ahora sí. Para despedirnos, y cada uno siguió en lo que venía haciendo en el mar de la noche neoyorkina...

Mucho me habría gustado que Sara estuviera aquí, para que dijera: «eso último David, salió tan cursi que me provoca darte un beso». A veces decía ella cosas así, no siempre. Sólo cuando sabía que iban a desconcentrarme.

Queda tachado lo del mar neoyorkino (...) ¹³¹.

— ¿Te conté alguna vez lo feliz que yo era de niño cuando íbamos con mi familia al Golfo de Morrosquillo?

— Solo quinientas mil veces.

—Okey. Mi papá había comprado una casa de pescadores en Tolú, frente al mar, y todas las vacaciones la familia entera...

Sara se tapaba los oídos y gritaba «lalalala» para no oír (...)

Yo me callaba y esperaba con paciencia a que ella dejara de gritar y se destapara los oídos.

—... y en ninguna parte he vuelto a ser tan feliz como fui allá. Yo tenía como siete años cuando empezamos a ir. Al despertarme en la mañana, oía el sonido del mar sobre la arena y sentía tanta alegría que...

Sara gritaba « ¡ay, no, no! » y regresaba a su «lalalala» ¹³²

Como se puede apreciar, David recupera a Sara simulando conversaciones con ella y añorando su presencia. Lo hace embelleciendo su ausencia con humor y amor, evidenciando así, el poder de la nostalgia en la superación del sinsentido. En especial, el segundo enunciado, que vincula la alegría a la figura del mar, hace mucho sentido para David como recuerdo nostálgico en el proceso de morir, y es una figura recurrente en su representación del fluir de la existencia, tal cual se verá en la segunda parte de este capítulo, dedicada al análisis figurativo.

¹³¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 112.

¹³² *Ibíd.*, pp. 68-69.

De otro lado, el efecto de la nostalgia en la estructura narrativa y axiológica del morir se manifiesta en la actitud de aceptación de la realidad de David; mientras continúe conjunto a la vida, debe vivir. Todavía lo abrumba lo ocurrido, pues fue duro —dice— pero considera que “la alegría aflora siempre o casi siempre, como un trozo de madera flotante en el agua, no importa lo profundo del horror vivido¹³³” e igualmente, afirma que: “la vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío¹³⁴”. Estos enunciados ponen de manifiesto la persistencia de un ser modalizado por el *deber-vivir* y el *saber-vivir*. En ese mismo sentido, la figuratividad de la madera expresa la actualización de la alegría y una confrontación del dolor y el horror en relación con el *deber-ser* de la muerte; no obstante, se manifiesta un *deber-ser* de la vida antes de perderla definitivamente. Una interpretación similar se aprecia en el siguiente enunciado: “Siempre he pensado que lo único que hay es la vida, y que perderla es perderlo todo”¹³⁵.

En efecto, el sentido dado a la vida es asumido por el sujeto de hacer y el sujeto de estado, que disponen el *hacer* para la culminación de la escritura de las memorias. En esa medida, la tensividad fórica del ciego y octogenario David, con tendencia a la euforia, lo modaliza para dar sentido a la vida mediante un *poder-hacer*, un *querer-hacer*, un *querer-ser* y un *deber-hacer*. El pasaje que sigue permite apreciar una disposición pasional eufórica en el proceso de escritura del relato:

Como tengo que escribir con letra tan grande lleno muchas hojas y, cuando no le caben más a la caja, Ángela las organiza por número de página y las pone, en pilas de cien, en una mesa muy extensa que antes usaba para mis trabajos con la pintura y el grabado. Se ve bonita la mesa, que se ha ido llenando de pilas de páginas de manuscritos, con tinta color de mora, que yo mismo preparo y que es la que me gusta. Ya están allí las treinta y pico de pilas en las que escribí lo que fueron nuestros años de Juventud con Sara, los primeros cinco, quiero decir, tan felices y a veces tan conflictivos (...) y ahora se empiezan a posar las de Jacobo. Uso papel especial, más grueso que el corriente, casi como de grabado, pues me gusta oír y sentir en

¹³³ *Ibíd.*, p. 122.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 57.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 71.

la mano la fricción que se produce en ese tipo de papel con la pluma del lujosísimo Montblanc que Sara me dio en unas Navidades¹³⁶.

El programa de escritura consiste en la operación de instrumentos propios de esta acción sobre otros que quedan de un pasado de producción de obras. En ese orden, preparar la tinta como se hace con la pintura, escribir en la mesa donde antes pintaba, el uso de papel grueso, más parecido a una superficie de pintura que a una de escritura y la fricción sobre el papel, simulado un grabado, son acciones que le dan sentido estético a la vida, pues lo conjuntan con el oficio que ama. Los enunciados resaltados en el pasaje citado muestran un anhelo por embellecer la vida y hacerla más agradable y tolerable. Todas esas sensaciones de placer fundamentan el reajuste entre el sujeto y el mundo regido por el *saber-vivir* y el *deber ser* alegre.

Por lo dicho hasta aquí, la significación del proceso de morir en la edad avanzada implica reponerse a la pérdida que adviene con la muerte de otros, enfrentar el envejecimiento a la par con progresión de la muerte y asumir el reto de ir concluyendo la vida. Conforme envejece, David percibe un signo del avance hacia la muerte expresado en la siguiente figurativización de la reducción de su cuerpo y de su presencia en el mundo de lo vivo:

Creo que a estas alturas parezco una figura de Alberto Giacometti, el escultor, pues cada día me veo más flaco para mi estatura (...) y mi figura ha ido espiritualizándose o evaporándose. Es decir, alejándose cada vez más de las cosas del mundo e incursionando en la muerte (...). Si todavía pudiera pintar, haría un autorretrato de gran formato en el que aparecería yo como una sombra sobre una trepadora muy sólida, eterna, como de metal o de piedra¹³⁷.

Sumada a estos signos, se encuentra la pérdida de la visión, pero, equilibrada por la lucidez y la sabiduría que deriva de su experiencia de vida y enriquece la reflexión. Por otro lado, la vejez y la espera de la muerte son significadas a través de la

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 52.

¹³⁷ *Ibíd.*, pp.53-54.

nostalgia, la melancolía y el estado de decaimiento o languidez¹³⁸ que afloran en el enunciador. Tales manifestaciones de la foria se evidencian en el siguiente cuadro:

Cuadro 2. Estados pasionales que caracterizan la vejez del actor-narrador.

Estados pasionales que caracterizan la vejez del enunciador	
Estados pasionales disfóricos: soledad, melancolía (nostalgia).	Estados pasionales no disfóricos: No dolor punzante, no tristeza.
<p><i>“Cuando pienso en eso y siento la ausencia de Sara y el frío de ésta, la inevitable soledad de la vejez humana, debo recostarme un rato, apagar el alma unos minutos como soplando una vela y dormir”</i> (González, 2011, p. 43).</p> <p><i>“(…) me produce melancolía pensar en Jacobo, pensar en Sara. (...)”</i> (González, 2011, p. 130).</p>	<p><i>“(…) ha pasado mucho tiempo desde aquello, diecinueve años, y la pena en mi corazón solo en ciertos instantes se hace tan punzante como fue en ese entonces”</i> (González, 2011, p.122).</p> <p><i>“No estoy triste en mi vejez, al contrario, al contrario, (...) Mi vida hasta ahora ha sido buena. Conocí el otro lado del dolor, su otra orilla y con aceites y pigmentos creía a veces tocar el infinito. ¿Qué más puede esperar un ser humano?”</i> (González, 2011, pp. 130-131).</p>

La tensividad fórica oscila entre la disforia y la euforia y pone de manifiesto la sensibilidad ente la muerte, que si bien por norma tiende a ser esperada y más aceptada en la vejez¹³⁹, es significada mediante la pasionalidad y la psicología que caracterizan la soledad del viejo. Sin embargo, esta soledad no representa la decadencia del actor-narrador, pues, acepta el *deber-ser* de su condición con nostalgia sobre lo que ha perdido y sobre lo que aún no ha conocido¹⁴⁰. En sus variaciones imaginativas sobre el porvenir del futuro, que dan sentido a lo que será la vida de cara a la muerte, cree que todavía puede vivir por mucho más tiempo, conocer otras perspectivas y sentir gozo, como se aprecia en este enunciado:

Me espera un futuro en el que seguramente sólo voy a gozar de la luz de los sonidos, y de la luz de la memoria, y de la luz sin formas, pues mi vista se está yendo sin

¹³⁸ GREIMAS, Algirdas. De la nostalgia. Estudios de Semántica léxica. *Op. cit.*, p.3.

¹³⁹ THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 449.

¹⁴⁰ GREIMAS, Algirdas. De la nostalgia. Estudios de Semántica léxica. *Op. cit.*, p. 2.

remedio. Y porvenir tengo, creo, pues en mi familia hay muchos longevos y muchos han llegado a los noventa años y más¹⁴¹. (...) Es posible que me queden muchos años más y llegue a una vejez tan avanzada (...) pero eso ya lo haré sin demasiadas palabras, y es posible que conozca así nuevas regiones, otros ámbitos”¹⁴².

Dentro de la sintaxis pasional, la soledad se comprende como un estado del ser que crea disposición para la nostalgia, ya que es el estado afectivo en que con mayor frecuencia aparece esta pasión¹⁴³. Así mismo, la disposición en dicho estado adquiere sentido cuando David se reconoce como sujeto nostálgico o melancólico, en el momento del pivote pasional. Esto obedece a que da sentido a su existencia en la edad avanzada mediante la evaluación de los temas y pasiones que desembraga el sujeto nostálgico: dolor no punzante respecto a la muerte y no tristeza por las pérdidas durante el existir. De ese modo, los estados pasionales referidos en el Cuadro 2 configuran una secuencia pasional, en la que, en ausencia de los otros fallecidos, surge un estado de dolor atenuado que, por un lado, hace al solitario tomar conciencia sobre su realidad, y por otro, activa los recuerdos alegres junto a lo ausente. Por tanto, la sintaxis pasional de la nostalgia consiste en la yuxtaposición de lo negativo y lo positivo para crear redención¹⁴⁴, mientras que la sintaxis narrativa “progresa de un estado negativo o no deseado (sufrimiento, dolor, exclusión) a uno positivo y deseado (aceptación, euforia, triunfo)”¹⁴⁵ que incluso, abarca las proyecciones y el porvenir de David en el futuro de su vejez avanzada.

De lo anterior se deduce que la nostalgia es una pasión en la cual afloran y se mezclan estados disfóricos y eufóricos. Sin embargo, debido a que su objeto es redimir el dolor por la ausencia de las circunstancias del pasado e instalar el deseo de transformación a un estado de bienestar, esta, es mayormente una pasión positiva. Dado que el estado de nostalgia experimentado por David reúne pasiones

¹⁴¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.42.

¹⁴² *Ibid.*, p.131.

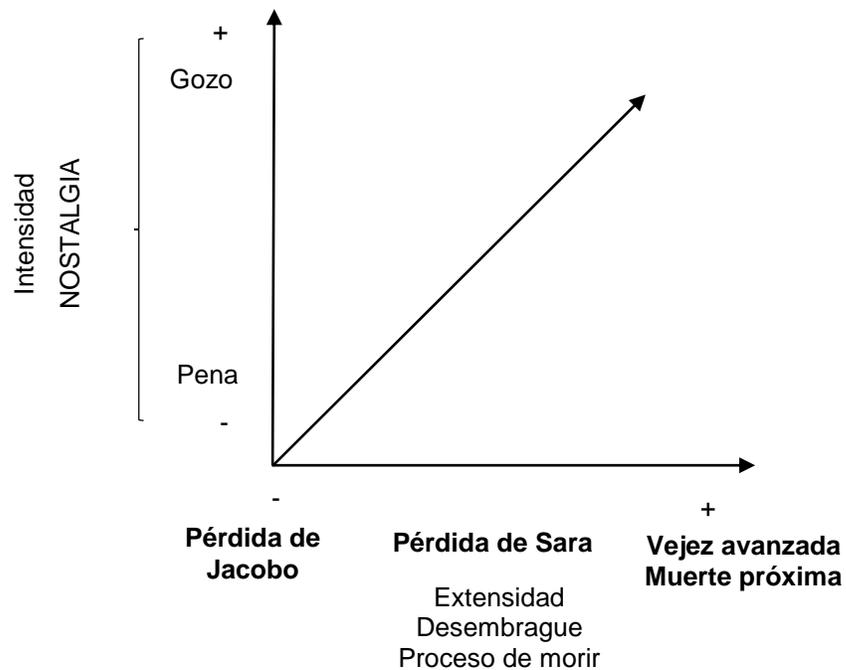
¹⁴³ SEDIKIDES, Constantine, *et al.* Nostalgia: past, present, and future. *Revista: Current Directions in Psychological Science*, 2008. Volumen 17, Número 5. pp. 304-307, p. 305.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

opuestas e implica el retorno al pasado doloroso y una prospectiva optimista, esta pasión ocasiona una intensidad emocional contenida en el cuerpo que debe ser desplegada con miras a la transformación del estado afectivo. El siguiente esquema tensivo muestra la progresión de los estados emocionales de la nostalgia en David en relación con el *desembrague* de la muerte en el proceso de enunciación verbal:

Figura 3. Sintaxis de la nostalgia y evolución a un estado de no disforia conforme al desembrague del recuerdo de la muerte y a la captación de la muerte próxima.



Con el despliegue dado en el *desembrague*, es decir, el proceso de manifestación del enunciado, y el descargue de la intensidad emocional el enunciador pluraliza el discurso, explora nuevos espacios y momentos, pone otros actores en escena y contempla la alteridad, lo cual, le permite situarse en otra posición de enunciación de la muerte y el morir diferente a la posición asumida en el tiempo de la tragedia de Jacobo:

En este momento, a pesar de los hechos que voy escribiendo, o tal vez por eso mismo, siento que tiendo a divertirme. (...) ha pasado mucho tiempo desde aquello, diecinueve años, y la pena en mi corazón solo en ciertos instantes se hace tan punzante como fue en ese entonces; las llamas y el agobio solo por momentos tan asfixiantes como en esos días¹⁴⁶.

Tras el desembrague la intensidad del dolor se reduce. Esta acción ocasiona de manera inversa el aumento en la extensidad de la muerte; es decir, en la exteriorización del fenómeno, un acto fundamental para soportar su omnipresencia en la vejez. En ese acto, David percibe y hace presente la muerte de otra manera debido a que la enunciación pone de manifiesto unas representaciones actuales del fenómeno, diferentes a aquellas vividas en el pasado. De esa manera, la enunciación orienta a David a la atribución de sentido a los signos corporales de su muerte próxima y a su vida en general, a través de una estructura narrativa del recorrido existencial basada en la modalización del *querer-ser* y el *deber-ser* un sujeto distanciado de la tristeza causada por la muerte y la ausencia.

Para ser otro, el yo debe romperse y ser desembragado repetidas veces. Su transformación es posible mientras se produzca una apertura a lo externo; en ese sentido, la enunciación dominada por la nostalgia fisura el ser¹⁴⁷ y lo expone. En el caso de David, dicha exposición lo conduce, en un momento dado, a hacer presente la muerte mediante un desvío del recorrido narrativo manifestado en la pulsión de muerte que actualiza el suicidio como opción de sentido, según lo expresado en el siguiente enunciado:

Cuando murió Sara me quise morir también, claro, y estuve cerca del suicidio. Durante las semanas que siguieron pensé muchas veces en ir a unos de estos hermosos precipicios neblinosos que hay en esta región y despeñarme. Con dos rebotes en dos peñas se hubiera vuelto añicos alguien de mi edad¹⁴⁸.

¹⁴⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.122.

¹⁴⁷ MIER, Raimundo. *Semiótica y Discordia: el testimonio estético*. En: *Semiótica, estesis, estética*. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁸ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.76.

Tal efecto se debe al embrague, que consiste en la reversión a la posición anterior al desembrague y se fundamenta en el deseo de conjunción con lo que ha sido arrancado fuera del ser, lo que se ha perdido o ha aparecido con otro parecer. Pese a que durante el desembrague, David saca el dolor de la muerte fuera de sí y piensa firmemente que incluso ante ella, el dolor es móvil y la alegría siempre aflora¹⁴⁹, el embrague lo lleva a otra posición de enunciación de la muerte diferente a la anterior donde expresa claramente dificultad en la mitigación del dolor que esta suscita; aunque esta posición es similar a la perspectiva asumida en el pasado, no es la misma. De acuerdo con Fontanille, esto obedece a que en el embrague, el sujeto aspira a la restitución de la cotidianidad perdida, o mejor, a la perfección, pero esto solo puede conducir a la búsqueda de sentido situada en una nueva toma de posición, puesto que llegar a la posición anterior es algo inefable¹⁵⁰.

El proceso de enunciación descrito, resulta de la valiosa espera a un tiempo posterior y de un eterno retorno suscitado por la nostalgia de la experiencia vivida, por tal razón, David es desembragado y embragado repetidas veces. En su búsqueda de los restos del pasado, el embrague intensifica el dolor, mientras que en el desembrague, la representación de ese pasado redime el estado doloroso. Tal relación dual, sujeta a una evaluación cuya base deóntica y argumentativa son los parámetros axiológicos y culturales de la forma de vida que rige la actividad semiótica de David, facilita el porvenir y la continuidad de una vida tolerable mediada por la incesante dinámica de la enunciación dirigida hacia la comprensión de la existencia, el morir y la muerte. En páginas anteriores, se han citado algunas normas éticas que constantemente dan una moralización a las pasiones experimentadas por David en la etapa final de su vida (ver págs. 65 y 71). Dichas normas elevan la alegría a la categoría de guía moral que regula el *saber-vivir* y contribuye a desarrollar una posición de serenidad, fortaleza y aceptación frente a

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp.75 y 122.

¹⁵⁰ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima fondo editorial. 2001. p. 86.

las adversidades. Por tanto, la aptitud estoica, orientada hacia la alegría y la felicidad ubica al actor-narrador por encima de las contingencias de la vejez, el morir y la muerte.

En la ética de los estoicos, la alegría equivale al estado de dicha o autosatisfacción que provee seguridad ante las perturbaciones. Su máximo alcanzable es la felicidad. Experimentarla significa gozar del bien supremo que se obtiene del conocimiento y de la conciencia sobre las propias virtudes; por lo tanto, más que una emoción es un valor ideal. El propósito de llegar a esos estados que armonizan el bien en el alma, el cuerpo y la mente promueve búsquedas de sentido difíciles y complejas que requieren entrenamiento y ocupan al ser humano en el trayecto de la vida. Por tal razón, el Estoicismo como forma de vida¹⁵¹ propone un programa de vida que circunscribe y proyecta la identidad del sujeto a través de los parámetros axiológicos y epistémicos que orientan el ser y el hacer bajo la modalidad del *saber*. Estas disposiciones semióticas son concomitantes con los valores que fundamentan la filosofía estoica: la sabiduría y la virtud¹⁵². Ambos valores estimulan la búsqueda del bien dictado por la razón para la práctica de una doctrina del *saber-vivir*, la cual, permite dar sentido a la incoherencia que conduce a la desdicha y generar cierta imperturbabilidad frente a los efectos pasionales.

Las pasiones son las perturbaciones del ánimo que los estoicos llamaban *pathos* o *páthê*. Para estos filósofos, el sabio está libre de *páthê*. Esto no quiere decir que no experimenta emociones, sino que evita deseos obsesivos, impulsivos y excesivos contrarios a la razón y a la naturaleza del individuo. De acuerdo a esta forma de vida, los estados apasionados exacerbados no son sanos, afectan el cuerpo y debilitan la razón¹⁵³. Por lo tanto, las pasiones correctas no admiten extremos (dolor

¹⁵¹ RESTREPO, Jaime. El Estoicismo como una propuesta alternativa para la contemporaneidad. *Re vista Lasallista de Investigación*, 2006, vol. 3, núm. 2, pp. 53-61, p. 57.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 59.

¹⁵³ GAGIN, François. ¿Una ética en tiempos de crisis? Ensayos sobre Estoicismo. Santiago de Cali: Universidad del Valle- Colciencias. 2003. p. 48.

absoluto o placer absoluto); para los estoicos las pasiones correctas son: alegría, precaución y deseo o anhelo racional¹⁵⁴.

La sabiduría consiste entonces en la racionalización de las pasiones, que promueve el desarrollo del bien, también denominado virtud. Así, la articulación entre lo estético y lo epistémico o entre la pasión y la razón se encuentra mediada por lo ético. El conocimiento del bien permite que David “se sienta bien”, pues el “el conocimiento de sí”¹⁵⁵: el saber práctico sobre cómo se debe vivir, lo orientará hacia la búsqueda de estados de ánimo que tienden al “cuidado de sí”¹⁵⁶ modalizado por el *deber saber ser alegre* y el *deber saber hacer*. En palabras de François Gagin, para los estoicos, “ser virtuoso y ser razonable es una y la misma cosa: colocarse desde el punto de la razón”¹⁵⁷, para conocer el bien y actualizarlo.

Desde esa perspectiva, el sujeto modalizado por el *saber deber ser* y el *saber deber hacer* adquiere un conocimiento pleno de la existencia, útil en la construcción de la subjetividad y la identidad que actualiza la competencia para crear el bien necesario que estimula el buen vivir y la persistencia. En suma, bajo el dominio de la razón, la virtud se encuentra sobremodalizada por el saber, y por tanto, el sujeto conservará la tendencia a actualizar el bien y la alegría frente a cualquier presión exterior que genere perturbación.

Así, dentro del sistema axiológico estoico, la sabiduría y la virtud trabajan en función del control de las pasiones que perturban el cuerpo y la razón del enunciador, colocando la alegría por encima de la disforia: la resignación por la pérdida de la visión, la inestabilidad del asombro por la escritura y el dolor por la muerte de Sara y Jacobo, desembragado en la fisura del sujeto nostálgico. Todo ello, se manifiesta

¹⁵⁴ BOERI, Marcelo D. Los estoicos antiguos. Sobre la virtud y la felicidad. Santiago de Chile: Editorial universitaria S.A., 2003. p. 21.

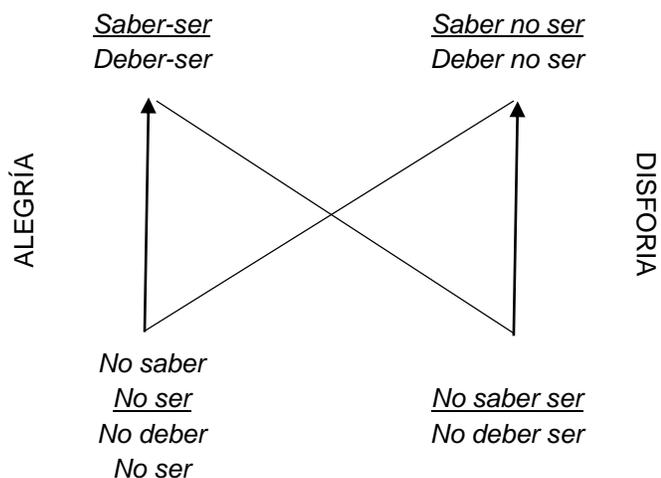
¹⁵⁵ GAGIN, François. ¿Una ética en tiempos de crisis? Ensayos sobre Estoicismo. *Op. cit.*, p.42.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

en el plano narrativo mediante las estructuras modales que actualizan la virtud y la alegría y promueven el *saber-vivir*. El siguiente cuadrado semiótico muestra la organización del sentido de la alegría y la disforia en relación con las modalizaciones que actualizan o virtualizan la sabiduría y la virtud.

Figura 4. Dinámica de las modalidades cognitivas y deónticas que actualizan o virtualizan la sabiduría, la virtud y la alegría en David.



Las pasiones negativas que revelan disforia en David obedecen al desconocimiento sobre sí (saber no ser y deber no ser), derivado de la falta de una actitud de precaución y protección respecto a las imposibilidades de su ser. Solo el control de deseos obsesivos e irracionales sobre aquello que las eventualidades, la muerte y la vejez han transformado del sí y de la relación con el mundo, permite a David adquirir plena conciencia de sus virtudes y conquistar el saber que lo conduce al privilegio de la alegría, la imperturbabilidad y la incorruptibilidad, pese al mal y a los acontecimientos con los que el tiempo no deja de enfrentarlo¹⁵⁸. En ese sentido, la estabilidad de las relaciones de oposición y complementariedad en el sujeto modalizado por el saber y el deber (sabiduría y virtud) se entiende en relación con

¹⁵⁸ VEYNE, Paul. Séneca y el estoicismo. Traducción de Mónica Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 76.

la norma que rige el *saber-ser* alegre, el *deber-hacer* (escribir y anteponerse las pérdidas que advienen con la vejez y la muerte) y el *saber-hacer* (saber ajustarse a la escritura) para adquirir conocimiento, es decir, alegría y “ponerse en estado de seguridad gracias a la virtud”¹⁵⁹. Es evidente cómo estas modalizaciones orientan la tendencia a la conservación de la alegría y estabilizan la existencia semiótica en la dimensión pasional, narrativa y axiológica, propiciando la superación del sinsentido.

En la teoría de la construcción de la identidad de Ricoeur, los valores que fundamentan una aptitud estoica ante la vida pueden ser entendidos como parámetros para evaluar la felicidad y la infelicidad¹⁶⁰ de lo vivido, a través de la lectura articulada del pasado, el presente y el futuro, en la etapa de clausura de la vida. Esa evaluación, incide en la identidad del sujeto, quien se enfrenta al reto de la permanencia en el tiempo, a la retrospección y a la prospectiva mediante dos formas de ser y estar que describen al mismo sujeto, pero no idéntico. Esta paradoja se explica por medio de los términos *mismidad* e *ipseidad*, transcritos como *sí-ídem* y *sí-ipse*. Mientras el *sí-ídem* permanece en el devenir, el *sí-ipse*, muta y cuestiona la permanencia de la identidad. La construcción de una trama narrativa de la vida resulta en una identidad que integra lo temporal a lo durativo o el cambio a la permanencia suscitando la dialéctica entre esas dos categorías del ser (*sí*).

Los repetidos desembragues y embragues que realiza David mientras transcurre el acto de enunciación de la muerte y el morir son una muestra de la dialéctica entre la mismidad y la ipseidad. Dicha dialéctica construye una síntesis de lo heterogéneo en las memorias de David: enlaza discordancias como la imposibilidad de pintar, la ceguera y la obligación de escribir. Así mismo, ordena acontecimientos múltiples, incidentales, casualidades, agentes, roles, causas, fines, medios y circunstancias dispersos en la historia, y “articula el tiempo incidental, que pasa y desaparece y el

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ RICOEUR, Paul. La vida: un relato en busca de narrador. *Op. cit.*, p .11.

tiempo vivencial, que dura y permanece”¹⁶¹. Así, la vida se alinea a un orden, de acuerdo a ciertas normas de segmentación y encadenamiento dictadas, como afirma Souroujon, por “una tendencia teleológica que impulsa al individuo a recapitular su narrativa dotándola de significación, articulando a tal fin los distintos acontecimientos”¹⁶². Respecto a dicha recapitulación, David expresa:

En la vida se mezclan los hechos grandes con los pequeños y, con el mucho paso del tiempo las perspectivas se pierden. Qué es lo pequeño, qué es lo grande, nadie sabe. Nadie sabe si hay cosas menos importantes que otras. Nadie sabe si las cosas tienen un orden o son arbitrarias¹⁶³.

Y más adelante:

Es la última vez que como mazorcas asadas y me siento bajo el sol en el parque Nacional. Muchas cosas verán la luz siempre en mi corazón: este parque; el Central Park; el Jardín Botánico de Brooklyn; las esculturas de Rodin del Museo de Brooklyn; el mar de Coney Island; la luz de La Guajira; la luz de Islamorada, en los Cayos; la luz del Medellín de mi infancia; los cerros orientales de Bogotá; el mar de El Farito, en Miami, cuando el huracán aún no le había arrancado los bellísimos pinos australianos que allí había; los cormoranes que se posaban en esos pinos; la sonrisa de Sara; la sonrisa de Venus y de los hijos de Venus; los bancos de peces de East River; los ojos brillantes, inteligentísimos de Jacobo; la voz musical de James; Debrah toda (es pequeña); los tatuajes de pablo, nuestro hombrón ilustrado, que es estable como una roca; y los dedos largos de Arturo, tan parecidos a los míos. Todo eso, con detalle, aquí conmigo¹⁶⁴.

En suma, en la clausura de la vida de David, el relato de las memorias evidencia una concordancia y estabilidad resultante de la configuración de las discordancias en una vida con sentido regida por el orden pasional y axiológico que provee la forma de vida estoica. Los enunciados citados articulan la nostalgia a la sabiduría y la alegría estoicas y se interpretan como una renuncia alegre y una despedida de

¹⁶¹ LARA, Fernando. La vida como narrativa: el hilo invisible que da sentido a la historia. *Op. cit.*, p. 260.

¹⁶² SOUROUJON, Gastón. Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 2011, vol. 8, núm. 17, pp. 233-257.p. 243.

¹⁶³ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p.126.

David de lo bello que da sentido a su vida y valor a la memoria del haber sido, mientras mitiga las pasiones disfóricas que despierta el acto de morir.

2.2.2 Sintaxis pasional y narrativa del morir en relación con la negación de relatos sobre el Más allá de la muerte. La configuración de la estructura narrativa del proceso de morir tiene como punto de partida el procesamiento sensible y cognitivo de información sobre la muerte que proviene del espacio exterior e interior al enunciador. Ante dicha información, y a partir de las estructuras axiológicas que fundamentan el sentido, este produce significaciones sobre la muerte. El sentido dado a este fenómeno guía el *hacer* que se realiza en el proceso de morir, pues traza el camino de transformación que ha de ser transitado para llegar al estado que se desea alcanzar con el desenlace de la vida. De modo que, el sentido de la muerte y el sentido del morir se construyen conjuntamente: mientras el actor-narrador avanza hacia la muerte se plantea una serie de deseos y acciones que estructuran narrativamente el proceso de morir y le dan sentido. Por tanto, para David, morir en la vejez es poner la muerte en la mira y actuar tomando decisiones de cara a ella, siendo impactado por la pasionalidad que aflora y guiado por el universo cultural desde el cual son leídos estos fenómenos.

Si se asume que el enunciador enfrenta el hecho de morir, tendría que ser configurado como moribundo. El diccionario de La Real Academia de la Lengua Española define al moribundo como alguien “que está muriendo o muy cercano a morir”¹⁶⁵. De acuerdo a la caracterización de la vejez presentada en páginas anteriores, tal significado no es totalmente atribuible al enunciador, pues este no padece una enfermedad mortal ni tampoco se encuentra en estado crítico. Entonces ¿Qué clase de moribundo es? Responder esta pregunta implica precisar el sentido que el actor-narrador da a la muerte a partir de lo sugerido en las siguientes significaciones: “(...) mi figura ha ido (...) incursionando en la muerte que no existe,

¹⁶⁵ Diccionario de La Real Academia de la Lengua Española. [En línea]. (Recuperado el 15 de enero de 2020). Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=moribundo+>

y en el mundo infinito en el que en realidad estamos”¹⁶⁶ (...) siempre he pensado que lo único que hay es la vida, y que perderla es perderlo todo”¹⁶⁷ (...) “No creo para nada en la otra vida, ni que un muerto sea otra cosa que un enredijo de calcio y harapos e insectos repulsivos aunque inocentes”¹⁶⁸. De acuerdo a estas reflexiones, en el universo cultural de David, la muerte es un hecho que se materializa en el retorno al continuo del mundo como materia que no vive. Lo que se niega es la una continuidad en el más allá de la muerte; en tal sentido, David incursiona en la realidad del mundo del acá, que es el único que existe y persiste, y los restos de calcio y harapos son la única versión posible de la infinitud. Lo que habitualmente se denomina muerte es, desde esas significaciones provenientes del Estoicismo, una transformación natural, que enuncia al ser, ya no como humano, sino como la huella de lo que fue. Por esa razón, el objeto de valor de David en la vejez no se fundamenta en el rechazo ni en el temor a la muerte, como es habitual en los moribundos que agonizan a causa de una enfermedad terminal, por el contrario, la acepta como un evento natural, de manera apacible.

De acuerdo a la investigación de Kübler-Ross, documentada en el libro *Sobre la muerte y los moribundos*, la primera fase del proceso de morir es la negación. En esta etapa, el rechazo a los diagnósticos de gravedad genera resistencia tanto a la enfermedad como al hecho de morir. Los moribundos se aferran a la creencia y a la esperanza, aunque sea improbable, de que se sanarán. En esas circunstancias, el objeto de deseo es la disjunción de la enfermedad que conllevaría a la muerte. Otros pacientes moribundos, durante ese proceso y ante la ira y la frustración que asoman con los tratamientos médicos infructuosos o como efecto de la irritabilidad que causa la incapacidad de seguir viviendo se sienten derrotados, y ya debilitados, empiezan a desear conjuntarse con la muerte.

¹⁶⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 71.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 87.

Las etapas que integran el modelo de Kübler-Ross comprenden una escala ascendente que empieza con la negación y el aislamiento, continúa con la manifestación de la ira, la concertación de un pacto, una fase de depresión, y finalmente, la aceptación. Dichas etapas contrastan con el proceso que experimenta David, pues su recorrido pasional sigue otro orden; por tanto, para explicar semióticamente qué tipo de moribundo es David, habría que proponer una reformulación a las etapas identificadas por Kübler-Ross en el campo de la tanatología. Tal reformulación se presenta a continuación:

El recorrido pasional del enunciador comienza con un *pacto*, en términos semióticos, un contrato fiduciario que se rige por normas éticas y estéticas y fundamenta la moralización de la sensibilidad y la narratividad manifiestas en el proceso de morir. En gran parte, las inquietudes sobre la muerte y el morir han sido consensuadas dentro de la forma de vida que da sentido a la existencia de David. Esa forma de vida, como se ha referido, se apoya en el sistema axiológico del Estoicismo, no obstante, acepta el estado de iluminación que proclama el Budismo Zen. La figuratividad de la excesiva luz que el actor-narrador percibe mientras avanza su ceguera y él mismo avanza hacia la muerte sugiere la práctica de esta doctrina,¹⁶⁹ cuya enseñanza sobre la vivencia del morir consiste en una preparación para concluir la vida con dignidad basada en la iluminación, que se alcanza con la meditación y fomenta la lucidez, la sabiduría, la libertad emocional y la erradicación del sufrimiento. Por tal razón, David no evidencia un rechazo categórico hacia la muerte. La cosmovisión de la existencia dentro de esta doctrina, como se ampliará más adelante, concibe un mundo donde la muerte significa el último paso en el camino hacia una liberación y da origen a un contrato fiduciario que concilia el deseo de vivir con el *deber-morir*. Es por ello que David no niega la proximidad de la muerte, sino que rechaza el dolor que ella causa. Su objeto de valor no son la aceptación o la negación de la muerte, pues no es esa su necesidad semiótica. De lo que desea disjuntarse, es del dolor

¹⁶⁹ En la segunda parte de este capítulo, se detallará el significado de la luz en el Budismo Zen a partir de la página 120.

extremo experimentado en el despertar afectivo propiciado por la ausencia de los seres queridos.

En ese contrato fiduciario entre David y la ipseidad, basado en los valores que dominan su axiología, la nostalgia se entiende como un estado de pivote pasional que suscita la transformación del sujeto dada su función como recurso para dar significado¹⁷⁰ a la vida y la muerte, en una perspectiva optimista que progresa desde la disforia a la euforia. Frente a la conciencia de la propia muerte, tener nostalgia permite que el enunciador dé sentido a la muerte y también a la vida. Esto se debe a que acceder a la memoria para paliar la ansiedad o el temor a la muerte crea percepciones significativas de la vida y previene pensamientos negativos sobre ese fenómeno. En ese sentido,

Aunque la conciencia de la inevitabilidad de la muerte puede destruir las percepciones de significado en la vida y ser psicológicamente paralizante, (...) la nostalgia, dada su capacidad para dar sentido a la vida, puede ayudar a manejar las preocupaciones existenciales sobre la muerte. En particular, reflexionar sentimentalmente sobre eventos personalmente significativos puede asegurar a las personas que valen más allá de lo físico (y lo mortal)¹⁷¹

Por otro lado, el sí aislamiento corresponde a una estructura narrativa que asume el actor-narrador, quien vive la ancianidad confinado voluntariamente en un área rural escondida en las montañas. En cierto sentido, dicha conducta es una medida de evasión a los parámetros culturales de Occidente. De acuerdo con Louis-Vincent Thomas, existe “una posición más extendida en la sociedad capitalista con respecto a la tercera edad y cuarta edad”¹⁷², basada en la ideología productivista que excluye a los ancianos y los convierte en personas improductivas. Como si fuera poco, la suerte de los viejos, con respecto a la función social y económica empeora con el

¹⁷⁰ SEDIKIDES, *et al.* The Psychological Functions of Nostalgia. In F. Grouzet (Ed.), Oxford handbook of psychology of time travel and temporality. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017/06/01. p. 12

¹⁷¹ *Ibid.* p. 21.

¹⁷² THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p.436.

desgaste físico, los cambios fisiológicos y el deterioro de la salud; por tanto, la pérdida de valor del hombre viejo conduce a un morir en aislamiento, bien sea voluntario, en la casa del anciano, o institucionalizado, en los asilos¹⁷³. El aislamiento que vive David en la vejez no desencadena una alienación¹⁷⁴ en este sentido, pues el confinamiento seleccionado voluntariamente lo mantiene inmune ante la vulnerabilidad a la que expone el orden social a los ancianos. Como estructura narrativa, el aislamiento inscribe la escritura de las memorias y llena el vacío de la soledad para ganar seguridad. En ese estado de seguridad, persiste en David un interés por la existencia dado que la búsqueda de sentido de la vivencia del morir privilegia los efectos de sentido pasional y estético frente a la imposibilidad de pintar. Vivir en una casa campestre y admirar, con lo poco que sus ojos le permiten, los paisajes naturales y “los jardines de heliconias y helechos y palmas, y bosquesitos de sietecueros, y estanques y plantas acuáticas”¹⁷⁵ que Sara creaba genera sensaciones placenteras que virtualizan la insatisfacción.

Esta especie de inmersión del hombre en la plenitud de la naturaleza, que profesa una comunión total con el “mundo infinito en el que en realidad estamos”¹⁷⁶, según lo expresado por David, es clave para comprender el sentido de la muerte en relación con la idea asentada en el Estoicismo, de que al morir, seguimos en el mundo. En congruencia con esa interpretación, la selección de ese lugar para abandonarse al mundo infinito en el proceso de morir constituye un desembrague que reafirma la idea de la muerte como una puerta hacia la sintonía con el mundo natural y la existencia total y circundante, resultado de la transitoriedad de la naturaleza: un sentido del morir desde los parámetros del Budismo Zen.

Las otras etapas propuestas por Kübler-Ross: la *ira* y la *depresión*, no se evidencian explícitamente en la sintaxis pasional del enunciador. Según la autora, estas

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 435.

¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁵ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 54.

pasiones disfóricas son mecanismos de defensa que actualizan el rechazo a la muerte. Sin embargo, el desagrado de David no procede de la cercanía de la muerte, a la que no teme. Sino, en principio, de no poder significar el morir a través de la pintura: el hacer que en todo el trayecto de la vida ha dado sentido a su ser. En él, la disforia se evidencia en la resignación, considerada un estado de pivote pasional que expresa la repulsión por las transformaciones de la existencia¹⁷⁷. Esta resignación no es una defensa directa contra la muerte¹⁷⁸, sino frente al *deber-morir* desempeñando un *hacer* que no concuerda con lo esperado. Ante esta crisis, otro sentido del morir es actualizado mediante una resignificación de los sistemas semióticos: dada la reducción de la capacidad de hacer, otro tipo de *haceres* y *saberes* se actualizan en la trasfiguración de la pintura en la escritura. En la medida en que los nuevos *saberes* y *haceres* son reforzados por la alegría de la aptitud estoica, y el desarrollo de la competencia posibilita la adquisición de *poder* en el moribundo, el morir cobra un sentido estable que afianza la existencia semiótica.

En síntesis, la sintaxis pasional deriva en transformaciones de estado que atribuyen una valoración positiva al morir sobre la marcha de la sintaxis narrativa que materializa los programas narrativos y renueva *el saber* y *el hacer*. Este resultado potencia el *poder*, y el fortalecimiento de la modalidad del poder en el actor-narrador es la función semiótica que favorece el *creer* en las posibilidades de seguir siendo, suscita la conservación de la identidad y estabiliza la tensividad fórica desembragada en el proceso de morir. En el capítulo tres se desarrolla una explicación detallada sobre la modalización del ser en el morir (ver pp. 208-214). Por el momento, se reconstruye el recorrido pasional y narrativo puntualizando las estructuras descritas en los apartados anteriores y los valores del Estoicismo y el Budismo zen que fundamentan el sentido de la muerte y el morir. Así mismo, se establece la articulación entre la dimensión pasional y las estructuras narrativas que actualiza los *haceres* de cara a la muerte. En contraste con el modelo propuesto por

¹⁷⁷ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p.433.

¹⁷⁸ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre la muerte y los moribundos. *Op. cit.*, p. 29.

Kübler-Ross, la manera como se percibe el morir desde David, no tiene un sentido ascendente hacia la aceptación de la muerte, sino que se cimienta en la alegría y se dirige hacia una renuncia alegre y serena de la vida.

Cuadro 3. Recorrido pasional y narrativo del morir desde la perspectiva de David.

Recorrido pasional y narrativo del morir desde la perspectiva de David	
Alegría (Moralización) Nostalgia (Pivote pasional) Resignación (Pivote pasional)	Saber-vivir Saber-crear recuerdos Saber-hacer, saber ser/ deber-hacer, deber-ser
Aislamiento –Soledad (Disposición) Ausencia-pérdida (Despertar afectivo/disjunción) PN de base: aislamiento PN de uso: Escritura de la memorias y recuperación de lo ausente $S1 \longrightarrow [(S1UOv) \longrightarrow (S1\cap Ov)]$ <i>David (S1) se encuentra disjunto de la pintura y de sus seres queridos fallecidos y se orienta a conjuntarse con lo ausente en un simulacro semiótico</i>	
Sistema axiológico Contrario fiduciario para saber-vivir Normas éticas y estéticas de la forma de vida estoica y de la forma de vida budista Sabiduría–virtud-alegría / Desapego-erradicación del sufrimiento-libertad	

2.2.3 El tiempo (espera, memoria y nostalgia): actante de control en la creación de recuerdo sobre la muerte y en la resignificación de la existencia. Dado que la enunciación es un acto, en ella participan sujetos denominados actantes enunciativos; sin embargo, el punto de partida de todo acto de enunciación es la ubicación de los actantes en el campo posicional. Fontanille acuña tres actantes posicionales que conforman este espacio pre-enunciativo: la fuente, el blanco y el

actante de control¹⁷⁹ y reconoce que “la identificación de la fuente y el blanco no siempre es fácil”¹⁸⁰. En el caso analizado en *La luz difícil*, la fuente y el blanco son comprendidos por el sujeto enunciador y el sujeto enunciatario, en un sincretismo actancial que permite el desembrague. Esto obedece a que el actor-narrador es la fuente, es decir, el punto de origen del discurso y su blanco, la muerte; no obstante, es también el blanco de la intensidad ante la presencia de la muerte en su campo de percepción. De modo que, estando en relación de sincretismo, ambos sujetos, el enunciador y enunciatario, asumen las posiciones de fuente y blanco.

En la conformación dinámica de ese campo posicional, el tiempo representado en la espera, la memoria y la nostalgia, es el actante de control encargado de las operaciones de desviación, reorientación o concentración de los recuerdos¹⁸¹. Por ende, en el acto de enunciación en *La luz difícil* el recuerdo de la muerte y los signos evolutivos de la muerte en la vejez (blanco), son interpretados por el enunciador (fuente de la enunciación y blanco del efecto de la muerte) tras el paso del tiempo (actante de control).

En lo sucesivo, se explican las funciones del tiempo como actante de control, las cuales comienzan con la acción de la espera sobre el sujeto enunciador en dos instancias temporales: durante la noche anterior a la muerte asistida de Jacobo, en el allá histórico contemplado en el relato y durante diecinueve años que se extienden desde el momento de la pérdida hasta el aquí y ahora, periodo de reconstrucción verbal. En ambas circunstancias, la enunciación se produce por efecto de la espectacularización¹⁸², una operación discursiva responsable de la expansión o la contracción temporal y de la modalización y la disposición pasional del sujeto para hacer sentido sobre el tiempo vivido. El mecanismo de esta operación consiste en

¹⁷⁹ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Op. cit., p.89.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.136.

¹⁸² GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I*. Op. cit., p. 322.

fragmentar el tiempo y delimitarlo mediante la categoría antes/después, de modo que los momentos terminativos sean integrados a un proceso durativo, cuya interpretación conecta el pasado y el tiempo actual. Respecto a la modalización de la espera, Filinich afirma:

No se trataría de una búsqueda totalizante de lo inesperado sino antes bien una valoración del detalle que proyectara sobre el mundo una mirada metonímica para captar lo sorprendente en un fragmento efímero y parcial. La modalización de la espera actúa sobre la esfera sensible del sujeto, sobre su vida perceptiva y afectiva predisponiendo los sentidos y los afectos para ser alcanzado por lo inesperado. La captura estética no puede tener lugar sino sobre este suelo fértil de la espera que ofrece una sensibilización alerta y receptiva¹⁸³.

A partir de lo anterior, se deduce que la tensión entre lo esperado y lo inesperado ejerce una presión en la que el tiempo de exposición a la experiencia estética, vivida y recordada influye dificultando o facilitando la enunciación de la muerte. La espera controla el espacio-tiempo entre la fuente y el blanco, y en esa medida, la significación de la muerte y el morir, pues si existe mayor proximidad espacio-temporal entre el blanco y el hecho estético incrementa la confusión y el caos, en cambio, si aumenta la distancia, se acrecienta la lucidez e inteligibilidad de dicho hecho. Esto obedece a que la lucidez no suele acompañar a las personas en momentos de pérdida.

La acción de la espera en la esfera sensible del sujeto, referida por Filinich, se evidencia en los siguientes enunciados que ilustran el efecto del tiempo en David, horas antes de la muerte asistida de Jacobo. Las expresiones subrayadas puntalizan los efectos en la dimensión sensible y en la inteligible.

Yo no quería que llegara la noche, pues tendría que reconocer que el tiempo avanzaba; que avanzaba la vida que ahora nos trituraba con sus ruedas y piñones¹⁸⁴

¹⁸³ FILINICH, María. *De la espera y la nostalgia*. En: *Semiótica, estesis, estética*. *Op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁴ GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil*. *Op. cit.*, p. 61.

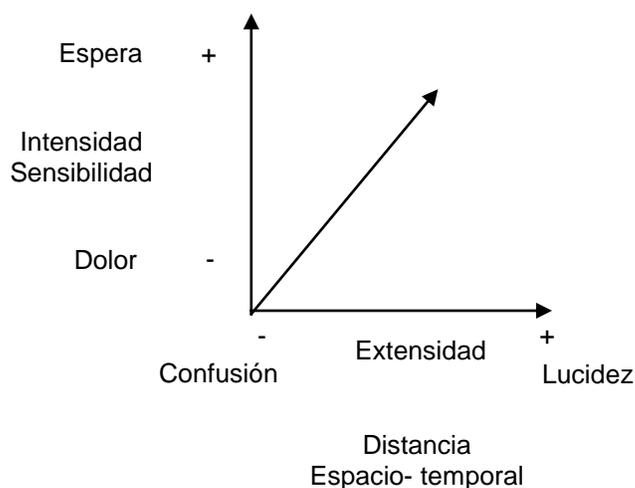
Me dijo que las cinco y cinco. ¿Segura?, casi le pregunto. Era como si las palabras estuvieran perdiendo la capacidad de contener el tiempo, y yo de entenderlo, y los relojes de medirlo¹⁸⁵.

El tiempo pasaba muy despacio, casi se devolvía, pero era para triturarnos¹⁸⁶.

Miré el reloj. Eran ya las doce y media pasadas. El tiempo se nos venía encima como si descargara sobre nosotros piedras o ladrillos¹⁸⁷.

El siguiente esquema tensivo representa la incidencia de la espera en la sensibilidad y en el grado de confusión o lucidez alcanzado en la interpretación de la muerte, de acuerdo a la distancia espacio-temporal entre la muerte puntual de Jacobo y la enunciación de esa experiencia en el tiempo ulterior.

Figura 5. Efectos de la espera y la distancia espacio-temporal en la percepción, enunciación y significación de la muerte.



Por otro lado, en el hombre de edad avanzada, que da sentido al morir, la memoria es preponderante, pues, permite dar valor al origen que “contiene nuestras semillas, nuestras raíces, el esplendor de nuestros troncos, lo más vital que poseemos para

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 45.

vivirnos en el presente”¹⁸⁸. El tiempo vivido forja el carácter, y en la memoria de lo vivido está lo que realmente es el sujeto, lo que ha brotado de lo que fue¹⁸⁹. La memoria también conserva la génesis de la visión con la que el anciano se interpreta a sí, al mundo y al presente de cara al futuro. Dado que la identidad se extiende sobre el pasado, el presente y el futuro, hasta donde lleguen los recuerdos¹⁹⁰ y hasta donde alcancen las variaciones imaginativas sobre el sí¹⁹¹, basta considerar, que

Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento¹⁹².

Lo anterior plantea una distinción pertinente entre el recuerdo y la memoria. De acuerdo con Ricoeur, la memoria pertenece al orden de lo genérico y “los recuerdos pueden ser tratados como formas discretas de límites más o menos precisos, destacándose sobre lo que se podría llamar el fondo memorial¹⁹³”. Vista así, la memoria es la competencia para recorrer y captar el pasado, un *saber-hacer* recuerdos que opera en la selección de algunos acontecimientos y en la exclusión de otros, por su singularidad. En ese proceso de rememoración, la espera equivale a una distensión en el tiempo que puede agilizar, postergar o prolongar la elaboración del discurso de la experiencia y modalizar al sujeto para elaborar dos tipos de recuerdos: una rememoración instantánea o una laboriosa¹⁹⁴. Retomando a Bergson, Ricoeur considera la rememoración instantánea como el grado cero de la búsqueda. Es una operación mental en la que el sujeto está en relajación y la

¹⁸⁸ ESPINOSA, German. La liebre en la luna. Ensayos. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990, p. 81. Citado por KOHUT, Karl. Literatura y memoria. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ SOUROUJON, Gastón. Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Op. cit.*, p. 238.

¹⁹¹ RICOEUR, Paul. La vida: un relato en busca de narrador. *Op. cit.*, p. 22.

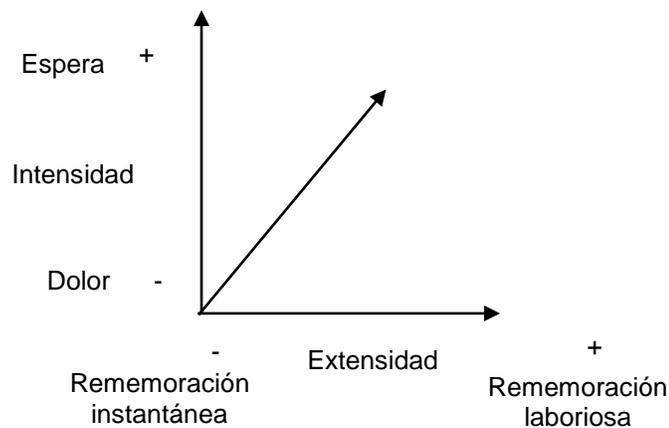
¹⁹² RICOEUR, Paul. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999. p.3.

¹⁹³ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, S. A., 2004, p. 42.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

búsqueda es casi inmediata o mecánica; por el contrario, en la rememoración laboriosa, el sujeto permanece en tensión y realiza un esfuerzo intelectual superior. Este proceso se produce traspasando varios planos de conciencia, que van “desde el recuerdo puro, aún no traducido en imágenes claras, hasta ese mismo recuerdo actualizado en sensaciones nacientes y en movimientos comenzados”¹⁹⁵ mediante la reflexión y la “reconstitución inteligente”¹⁹⁶. El propósito es la invención de un esquema que fija ciertas políticas, criterios y normas de selección para controlar la intensidad del blanco. En el caso de David, la rememoración laboriosa esquematiza y filtra los momentos de horror para que sean proyectados de otra manera, como se aprecia en este enunciado: “Al hablar de Sara y yo (...), tiendo a elegir, sin darme cuenta, los mejores momentos, a embellecer lo que fue muy duro a veces”¹⁹⁷. A continuación, se ilustra la incidencia de la espera en la producción una rememoración instantánea o laboriosa, conforme a la descripción precedente:

Figura 6. Relación entre la espera y el esfuerzo intelectual en la producción de la rememoración sobre la muerte y el morir.



¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁹⁶ *Ibídem.*

¹⁹⁷ GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil. Op. cit.*, p. 70.

En cuanto al olvido, Ricoeur reconoce que: “puede estar tan estrechamente unido a la memoria que puede considerarse como una de sus condiciones”¹⁹⁸; en efecto, concibiendo la memoria una especie de “tesoro de mucha fragilidad”¹⁹⁹ sometido a la temporalidad, a las distorsiones voluntarias y las disfunciones patológicas²⁰⁰, hacer memoria es un acto contra el olvido y la muerte que exige un exceso de rememoración. Frente a eventos traumáticos, el olvido constituye una opción de sentido, cuyo efecto es la supresión de la conciencia de hechos trágicos que son inabordables cognitivamente y se resisten a ser integrados a la memoria. En ese caso, el resultado del olvido es la inaccesibilidad mediante el discurso a este tipo de hechos, la cual, evidencia una incapacidad semiótica²⁰¹ para relatar lo acontecido y superar la crisis de sentido, puesto que las

Experiencias actuales y familiares son asimiladas o integradas automáticamente en estructuras mentales existentes, pero algunos eventos resisten la integración: experiencias nuevas y aterradoras no pueden acomodarse fácilmente en esquemas cognitivos existentes y por lo tanto, son recordados con particular avidez o pueden resistir totalmente la integración²⁰².

En contraste, ante la perturbación de la memoria, que significa a su vez, una fragilidad en la identidad del sí mismo²⁰³, esta puede facilitar la salida del sinsentido y actuar como conciliadora entre el pasado y el presente. Lo anterior sucede cuando los acontecimientos trágicos no son olvidados, sino resignificados en un proceso que surte efectos en la identidad del sujeto, en tanto la confrontación suscitada por la imposibilidad de abarcar un infortunio encuentra un acuerdo, si este es visto desde otra perspectiva que logra barrer las ataduras del pasado e integrar la

¹⁹⁸ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. *Op. cit.*, p. 546.

¹⁹⁹ DE ZAN, Julio. Memoria e identidad. *Revista Tópicos*, 2008, núm. 16. Universidad Católica de Santa Fe, Argentina. [En línea] (Recuperado el 1º de julio de 2019) Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>. ISSN 1666-485X. p.1.

²⁰⁰ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. *Op. cit.*, p. 546.

²⁰¹ VAN ALPHEN, Ernst. Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad. [En línea] (recuperado el 26 de mayo de 2019). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/54178137/VanAphenexperienciatraumaymemoria-1>. p.3.

²⁰² *Ibid.*, p. 12.

²⁰³ DE ZAN, Julio. Memoria e identidad. *Op. cit.*, p. 1

experiencia dolorosa a la memoria y al ser de manera exitosa. Esta situación se evidencia en el actor-narrador, quién sabe reponerse muy bien a la crisis de sentido generada por la muerte, de tal forma que, de acuerdo a la necesidad de olvido, rememoración o resignificación desarrolla formas de crear recuerdos; para él *saber-hacer* recuerdos sobre lo vivido cumple la función de representación de lo ausente en el presente. En dicho acto, la luz de la memoria²⁰⁴ visibiliza lo ausente para no olvidar quién fue y quién es, justo en la soledad de la vejez cuando la ausencia significa la presencia de la sensación del vacío de la muerte y del abandono del mundo de los vivos, por ratos más aterrador o más llevadero. En su manifestación tangible, la memoria constituye un signo de aquello que es recuperado, revivido o resignificado. En el caso de David, la materialidad de la memoria se expresa en la creación de sus memorias. Otros construyen monumentos u otro tipo de obras para rescatar lo ausente del olvido; mientras que, a David la escritura le permite restituir una vida junto a sus seres queridos e inmortalizarlos.

El funcionamiento de la nostalgia, como esclarecedor de la memoria, se ajusta formidablemente a la dinámica de los actantes posicionales, semejante al mecanismo de la percepción visual, en el cual, ocupando una posición intermedia, entre la luz y el objeto de proyección, se halla otro objeto que puede obstaculizar o desviar el flujo de luz, pero que al ser traslúcido, facilita la visibilidad²⁰⁵. En este sentido, la nostalgia hace translúcida²⁰⁶ la identidad. De hecho, la translucidez que proporciona la nostalgia se manifiesta en David en la lucidez y en la luminosidad en su percepción visual, pues es capaz dejarse ver hacia adentro y recordar lo bello, lo aterrador, lo bueno y lo malo sin obstrucciones, y de igual modo, proyectar luz hacia el exterior: es un ser lúcido y traslúcido. En el plano figurativo, estas cualidades son evidentes en algunas descripciones del paisaje de Bogotá: “mundo ondulante de

²⁰⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 42.

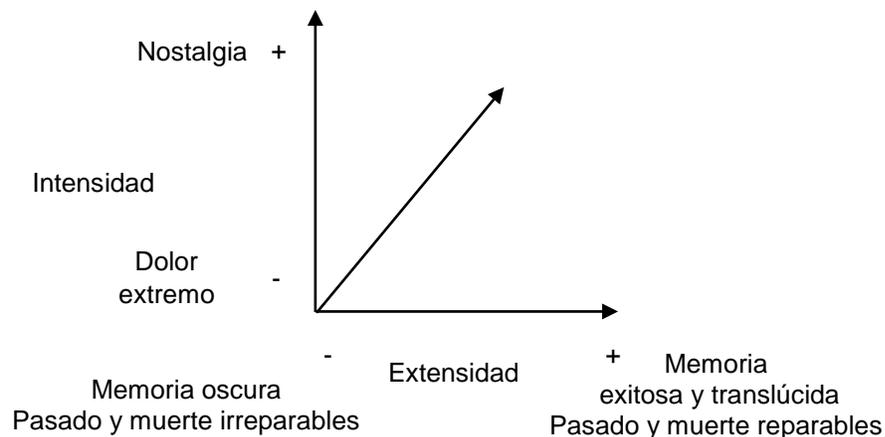
²⁰⁵ FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. *Op cit.*, p.135.

²⁰⁶ FONTANILLE, Jacques. Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo. *Op. cit.*, p. 291.

automóviles y busetas, mundo líquido, como un estanque de aceite transparente”²⁰⁷ (...) “como me está pasando hoy con tantas cosas, eso ahora ondula, se vuelve líquido”²⁰⁸. La fluidez y la transparencia son el resultado de la liviandad que se alcanza dentro de la forma de vida Budista cuando se está cada vez más cerca de la muerte. En esa misma perspectiva, la movilidad de las formas sigue un abandono de las ideas fijas y una desposesión del mundo conocido que anuncia la transitoriedad de la naturaleza y la del ser humano que forma parte de ella.

En suma, la nostalgia cumple una función en la elaboración de una memoria exitosa que actualiza recuerdos nostálgicos y translúcidos. En oposición, el recuerdo doloroso y sombrío manifiesta la postura ética y estética que trae consigo la incapacidad de una reconciliación del ser. Este, sobrevivirá sin procurar otra forma de existencia que continuar atrapado en el sinsentido del pasado. El siguiente esquema representa el control de la nostalgia y del dolor en la creación de una memoria oscura, solo del pasado trágico, o de la memoria exitosa que lo repara y aclara la oscuridad generada por la muerte.

Figura 7. Incidencia de la nostalgia como actante de control translúcido en la creación de una memoria exitosa que repara la muerte.



²⁰⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.122.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 74.

2.3 FIGURATIVIZACIONES ARTÍSTICAS DE LA MUERTE Y EL MORIR

En el apartado anterior, se analizó el papel de la memoria en la enunciación de la muerte y el morir y en la resignificación de la existencia. En lo que sigue, el informe ahonda en la dimensión no verbal del discurso expresado en imágenes, que constituyen el soporte de los recuerdos grabados en la memoria. La referencia a los cuadros pintados por el enunciador y a obras del arte universal con las que este establece intertextualidades para crear la voz discursiva son mecanismos de la memoria que la instancia de enunciación pone en funcionamiento; las imágenes y cuadros traen del pasado hechos memorables, dan acceso a eventos recordados con particular avidez y permiten penetrar en la atmósfera íntima y emocional de David de manera visual. Por tal razón, en este apartado, el interés se centra, sobre todo, en presentar la experiencia frente a la muerte de manera visual y en contar la historia detrás de las imágenes del mundo percibidas y pintadas en la estesis expectante del morir del hijo del actor-narrador.

Dado que la sensibilidad adquirida en el arte da forma a la memoria y la identidad, la simbiosis entre arte y memoria cumple varias funciones en la significación de la muerte y el morir: intensifica la visualización de los recuerdos, preserva su legibilidad²⁰⁹ y fiabilidad e incrementa la iconicidad. En razón de estos efectos de una forma de vida artística, el análisis figurativo aquí propuesto se ocupa de la relación entre el artista, el cuadro y el mundo para describir la semiótica del morir en los signos plásticos²¹⁰ de una pintura abstracta inscrita en el enunciado. En dicha semiótica, la imaginación cumple una función no realizadora de la realidad²¹¹; libera

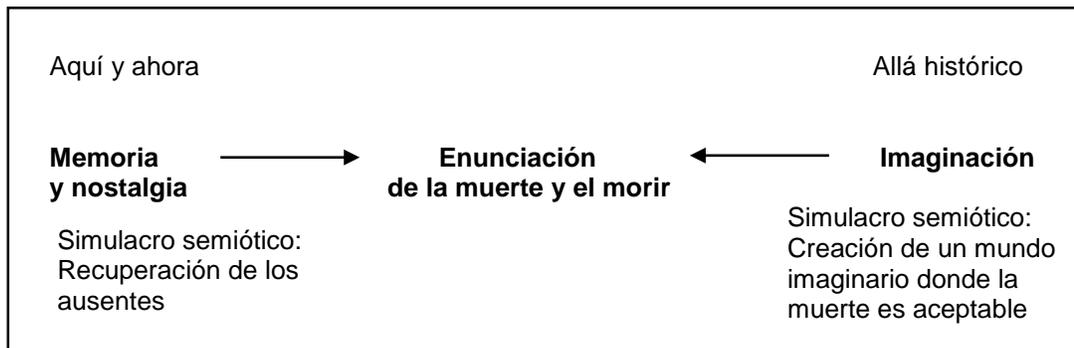
²⁰⁹ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. *Op. cit.*, p. 344.

²¹⁰ GROUPE μ. Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1993. p.167.

²¹¹ LYTHGOE, Esteban. El papel de la imaginación en *La memoria, la historia y el olvido*, de Paul Ricoeur. *Revista Diánoia*, 2014 vol. LIX, no. 73, pp.73-88, p. 3.

la interpretación del peso de lo real a través del exilio en lo irreal²¹² y revela significaciones de la muerte y el morir a partir del mundo imaginado y plasmado en las pinturas. En este sentido, dicha función tiene incidencia en la memoria que se nutre de la imaginación para embellecer la crudeza de algunos recuerdos. El siguiente esquema ilustra la dinámica entre la memoria y la imaginación en la formulación de los simulacros semióticos que enuncian y significan la muerte y el morir en la novela *Luz difícil*.

Figura 8. Dinámica entre memoria e imaginación en la enunciación y en la significación de la muerte y el morir en la novela *Luz difícil*.



Conforme a lo referido, los siguientes apartados están dedicados al análisis de los procesos, semiosicos, estesicos, y perceptivos realizados por el enunciador para expresar mediante sistemas semióticos visuales el punto de vista, la actancialidad, la axiología y la pasionalidad manifestadas en el proceso del morir de su joven hijo.

2.3.1 Construcción de la pintura abstracta como sistema de significación de la muerte y el morir. De acuerdo con Merleau-Ponty, la percepción visual de un cuadro tiene como punto de partida la captura de información visual provista de emotividad que conduce a la lectura de lo no visible. En esta perspectiva fenomenológica de la percepción, “el ojo es eso que se ha conmovido por cierto

²¹²*Ibíd.*, p.7.

impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano”²¹³, por tanto, la práctica de la pintura se fundamenta en la mirada incompleta de un fenómeno que suscita emoción y que adquiere una visibilidad mayor a través del trabajo del artista, quien, al establecer una relación simbiótica con el mundo, el cuadro y los materiales para pintar, es capaz de hacer visible aquello que lo ha impactado estéticamente, y en esa medida, encontrar respuestas a las necesidades de su ser.

En términos semióticos, congruentes con la perspectiva fenomenológica, la percepción visual insta una búsqueda de sentido propiciada por una falta de visibilidad; en efecto, Merleau-Ponty advierte: “la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad”²¹⁴, por consiguiente, su fin consistirá en develar los objetos no visibles, también denominados objetos abstractos. Los objetos concretos existen en el mundo natural, pero la información visible de ellos no existe como tal, sino que es construida en la sensopercepción²¹⁵. Para tal efecto, la pintura cambia el orden de los patrones perceptivos y acorta la distancia entre el pintor y el objeto de deseo, que finalmente, puede ser vislumbrado de acuerdo a lo captado. A razón de ello, la pintura extiende la búsqueda visual en todos los aspectos del ser²¹⁶ y en las cualidades del objeto: los hace visibles y los conjunta en ella. De acuerdo con el filósofo, la relación entre el pintor, el mundo, el cuadro y el color, que da respuesta a las búsquedas de su ser, ocurre de la siguiente manera:

El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y en la paleta el color que el cuadro espera, y una vez

²¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. El ojo y el espíritu. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986. p. 21.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ ROMEU, Vivian. Semiosis y experiencia estética. Una relación problemática. Libro *Problemas semióticos*. [En línea] México D.F. Universidad Autónoma de la ciudad de México. 2013. (Recuperado el 12 septiembre 2019), p.15. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/308910522_SEMIOSIS_Y_EXPERIENCIA_ESTETICA_UNA_RELACION_PROBLEMÁTICA

²¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. El ojo y el espíritu. *Op. cit.*, p. 22.

hecho ve el cuadro que responde a todas sus carencias²¹⁷, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias²¹⁸.

Justamente, en la enunciación del morir, David percibe las búsquedas de otros pintores: Francis Bacon, El Bosco, Rembrandt, Goya y Munch, y pese a la mediación que proporcionan obras como *El grito*, *El jardín de las delicias* o *El sacrificio de Isaac*, y a las opciones de sentido sobre la muerte que posibilitan estas referencias de la cultura Occidental, el morir del hijo invade la sensibilidad del enunciadador, como un suceso sin precedentes carente de representación a través de la propia experiencia, lo cual, supone una captación restringida que dificulta su percepción y significación. Si bien las obras mencionadas figurativizan maneras de significar la muerte, el orden simbólico de estas pinturas no expresa todo lo oculto acerca del sentido producido sobre la muerte asistida de un hijo; tampoco lo hacen los discursos verbales disponibles, pues el silencio del padre evidencia que las palabras son insuficientes, inoportunas o prohibidas para describir lo vivido. En suma, David se encuentra en una búsqueda única que dé respuesta a la falta de sentido que produce el *deber* morir.

Puede decirse que para el padre no hay signos que nombren o representen el morir de su hijo. No obstante, la condición de semiosis inherente demanda la formación de nuevos de signos ante el riesgo de caer en una incapacidad semiótica²¹⁹ que impida el desembrague y la superación de la crisis de sentido generada por la incertidumbre de la muerte. La respuesta a esta necesidad se concreta en la

²¹⁷ Es posible una relación de sinonimia entre los términos falta y carencia. Sin embargo, la semiótica hace una distinción entre ellos que impide su sustitución mutua a razón de la lógica de los procesos narrativos. La carencia, es un estado que resulta de una operación anterior de negación; Indica el estado de privación o ausencia de algo. Se diferencia de la falta en que esta precisa una disjunción que afecta la realización del sujeto, por lo tanto, instala una necesidad que debe ser colmada mediante la búsqueda del objeto de deseo y su conjunción con él. La carencia, por su parte, no implica su eliminación. GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I. *Op. cit.*, p. 50.

²¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. El ojo y el espíritu. *Op. cit.*, p. 21.

²¹⁹ VAN ALPHEN, Ernst. Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad. *Op. cit.*, p.3.

producción de una obra de arte que corresponde a la denominación “La pintura del ferry”²²⁰.

Con anterioridad al accidente de Jacobo, David se encontraba trabajando en dicha creación, cuyo tema era una escena del mundo natural: la apariencia que toma el agua de la bahía de Manhattan mientras un ferry zarpa del muelle. El paisaje observado es del orden de lo figurativo; sin embargo, en el mismo sentido que señala Greimas acerca de Klee, en “La pintura del ferry” la lectura figurativa no es utilizada para “construir una imagen del mundo sino para deconstruirlo y realizar la escena de su “mundo”²²¹.

En el periodo en que se produce dicha desgracia, el mundo de David se había convertido en un infierno. Así lo enuncia en este pasaje: “a un taxi en el que venía mi hijo mayor lo estrelló la camioneta de un junkie borracho (...) y yo, Sara y todos entramos en el más profundo de los infiernos”²²². A partir de ese momento, mientras su hijo libra una lucha infructuosa por aliviar los dolores de la paraplejia que le dejó el accidente, y de esa forma, persistir, la muerte se aproxima cada vez más y la estadía en el infierno se prolonga, de manera que el padre debe significar, no cualquier muerte desde la generalidad, sino la progresión de su hijo hacia la muerte, que se materializará, unos años más tarde, con la práctica de la muerte asistida en una ciudad distante del lugar de residencia familiar y en ausencia de los padres. En el mundo de David, y en esas circunstancias, lo esquivo y lo inaprehensible de la muerte se resiste a ser figurativizado, dificultando su representación. Tal dificultad se evidencia en la siguiente descripción de “La pintura del ferry”:

El tema de mi pintura era la espuma que forma la hélice del ferry cuando, al dejar el muelle, acelera el motor en el agua verde de la que borbota. El color esmeralda del agua me había quedado pálido, superficial, pensé, como caramelo de menta vitricado. Aún no lograba que, sin verse, sin hacerlo evidente, se sintiera la

²²⁰ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 67.

²²¹ GREIMAS, Algirdas. Semiótica figurativa y semiótica plástica. Prefacio a un posfacio. 1987, p. 27.

²²² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 21.

profundidad abisal, la muerte. La espuma aparecería bella, incomprendible, caótica, separada e inesperada del agua. La espuma estaba bien²²³.

Los lexemas destacados en la descripción precedente expresan figuras, valores y estados pasionales desembragados para significar la muerte y el morir en la mencionada pintura. Más adelante se retornará a ellos con el fin de profundizar en el análisis discursivo de las estructuras figurativas y en la manera en que estas se correlacionan con la manifestación de la foria para causar el efecto de sentido propicio en el que la muerte, aun estando ausente (pues corresponde a una entidad intemporal y a un estado final ignoto que genera incertidumbre), pueda tomar forma en la expresión artística por el ajuste emocional y ético en las valoraciones dadas en el umbral entre la vida y la muerte.

La enunciación de la transición de la vida a la muerte en esta pintura es posible por la plasticidad de las formas; es decir, por la propiedad que estas poseen de ser modeladas, responsable del grado de abstracción que alcanzan los objetos representados en un significante plástico. Según Greimas, la expresión plástica consiste en una superficie significativa que inscribe trazos no figurativos y “placas de significado” denominados formantes plásticos, los cuales desvían al texto visual, “de su función representativa y comunicativa para dar lugar ‘en cuanto superficie’ a una lectura ‘estética’²²⁴. Por ende, la interpretación de un significante plástico se basa en el efecto de sentido estético producido por formas, trazos y colores que crean nuevos signos-objetos no habituales en las rejillas culturales y fisuran los significados predeterminados.

Sobre la pintura que enuncia la muerte y el morir en la novela *La luz difícil* se debe señalar que pertenece a la categoría de pintura casi abstracta²²⁵, así lo enuncia

²²³ *Ibid.*, p.12.

²²⁴ GREIMAS, Algirdas. Semiótica figurativa y semiótica plástica. *Op. cit.*, p. 27.

²²⁵ “La expresión «arte abstracto» se aplica a obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso de formas geométricas si se representan como objetos reales con iluminación y perspectiva). Se trata de un arte que rechaza la copia o

David cuando refiere el material que utiliza para pintar obras de ese tipo: “prefiero el óleo para pinturas de gran formato, que a veces son casi abstractas, como la del ferry”²²⁶. De acuerdo a la orientación de Greimas, “el deseo de hacer-parecer –de hacer-creer– manifestado por el pintor (...) conduce a la *iconización* excesiva; por el contrario, el despojar a las figuras de su ropaje tendiendo a hacer más difícil el procedimiento de reconocimiento –no dejando ver, como en la *Improvisation* de Kandisky, más que ‘objetos virtuales’– da lugar a la abstracción. La iconización y la abstracción no son pues más que grados y niveles variables de la figuratividad”²²⁷. Siguiendo esta lógica, puede decirse que una pintura denominada casi abstracta es un enunciado en el que los temas retratados oscilan entre la iconización y la abstracción, pero tienden a la abstracción; por consiguiente, corresponde al orden de lo figurativo-abstracto y toma distancia de lo figurativo-icónico, pues las formas representadas guardan poca o ninguna semejanza directa con el mundo natural.

En la enunciación visual abstracta, los rasgos figurativos no alcanzan a ser tematizados completamente debido a una baja densidad sémica²²⁸. La fragilidad en el significante que construye David para tematizar la muerte y el morir en “La pintura del Ferry”, develada en la ausencia de signos en el color del agua que representa la fluctuación de las evaluaciones sobre el *deber* morir se debe, justamente, a la baja densidad sémica producida por una crisis de sentido, en la cual, valoraciones contrarias sobre la muerte y el morir confluyen en la superficie (ver pág. 102). En otras palabras, la inestabilidad del significante y la baja densidad sémica evidencian

imitación de todo modelo exterior a la consciencia del pintor. Partiendo de este concepto, en un cuadro abstracto no puede haber referencia a algo independiente del cuadro mismo: figura humana, paisaje, mesa, fruta, etc., que son objetos definibles con palabras”. VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1973. p. 25.

²²⁶ GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil*. *Op. cit.*, p.67.

²²⁷ GREIMAS, Algirdas. *Semiótica figurativa y semiótica plástica*. *Op. cit.*, p. 25.

²²⁸ “La densidad sémica puede ser determinada por el número, más o menos elevado, de semas que entran en la composición de un semema. Se trata entonces, de un criterio semántico cuantitativo que permite medir el grado de abstracción de un «concepto»”. GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I*. *Op. cit.*, p.108.

una falta de saber sobre lo que significa la muerte asistida de un hijo y expresan la incertidumbre vivida en el umbral entre la vida y la muerte.

Lo anterior, hace explícita la imperfección impuesta por los elementos figurativos de la expresión al plano del contenido de la pintura abstracta. Esta, dada la baja densidad sémica que la caracteriza, constituye un objeto semiótico que plantea el problema de la imposibilidad de una lectura habitual puesto que los significados emergentes no corresponden a aquellos fijados culturalmente en otros sistemas simbólicos. Esto obedece a que el sentido dado en la expresión plástica focaliza en la forma del contenido²²⁹, es decir, en el modo en que la materia (componentes cognitivos axiológicos y emocionales que originan conocimientos, creencias, valores, sensaciones, percepciones, etc...) se relaciona y organiza por las divisiones que impone la forma de la expresión²³⁰ para modelar la sustancia del contenido (significados resultantes).

En la expresión plástica, la variabilidad de la forma y la sustancia de la expresión da origen a sistemas semióticos virtuales, en los cuales, los significantes tienen varias posibilidades de significar. Este efecto es resultado de la construcción de un segundo lenguaje, en el cual, el pintor hace parecer unos objetos como otros, atribuye una apariencia a los objetos virtuales, acepta la experiencia que la pintura propone a sus sentidos y establece correlaciones entre la expresión y el contenido dentro del propio sistema semiótico que crea la obra de arte. De modo que, la significación de temas tan innombrables, como la muerte de un hijo, es posible por la creación de microcódigos²³¹ únicos y afines con el orden ético y estético asumido por el enunciador para manifestar su relación con el mundo.

²²⁹ LIZARAZO, Diego. Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes. México: Siglo XXI Editores, 2004. p. 64.

²³⁰ VILASUSO, Ronaldo. Significación de las imágenes. 2008. [En línea]. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=P7NA6VQY_egC&pg=PA29&dq=glosem%C3%A1tica+en+la+semi%C3%B3tica+visual&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjFmuzEo6LoAhVwUN8KHWv9CFAQ6AEIMDAB#v=snippet&q=forma&f=false

²³¹ GREIMAS, Algirdas. Semiótica figurativa y semiótica plástica. *Op. cit.*, p.38.

La manera en que la expresión plástica significa se debe a la forma en la que se organiza y se lee la superficie significativa. Al ser del orden de lo sintagmático, la sintaxis del significante plástico acepta la copresencia de elementos opuestos y heterogéneos. Tal modo de existencia de la expresión garantiza la captura simultánea de rasgos sémicos ambivalentes, en función de una aprehensión en doble vía: individualizadora e integradora; la cual, expresa una significación abierta de la complejidad del morir y de los dilemas éticos y confrontaciones emocionales experimentados siendo actor o testigo del proceso de morir.

En efecto, el dispositivo plástico que produce el efecto de sentido de la acción “morir” en “La pintura del ferry” remite a la tensión emocional que produce la muerte en una interacción filial y a la ambivalencia del juicio sobre la muerte evidente en la falta de claridad de David sobre cómo valorar este fenómeno, puesto que no quiere la muerte de su hijo, pero se enfrenta al *deber ser* de la decisión de este, como se evidencia en este enunciado: “—¿y si se arrepiente?”—dijo. — ¿El médico? — Jacobo. No supe qué pensar, no supe qué sentir. Ninguno quería la muerte, ni él, ni ella, ni yo, ni nadie”²³². De igual modo, el padre no tiene certeza de como juzgar ética y estéticamente la muerte asistida de Jacobo. Muestra su desagrado de la siguiente manera: “por fortuna nadie dijo que su muerte era lo mejor para él”²³³, y continúa expresando su incertidumbre respecto a la veracidad y la validez de esa significación, así: “y además, nadie sabía con certeza si era cierto”²³⁴. Ante el retraso del médico en la hora acordada para el procedimiento, David recuerda las palabras de su esposa y el juico ambiguo que estas expresaban: “Ya uno ni siquiera sabe si eso es bueno o malo”²³⁵. Siguiendo la orientación de Greimas, la ambigüedad en las valoraciones de capturas estéticas de este tipo puede ser descrita en los siguientes términos: “algo llega de pronto. No se sabe qué; ni bello, ni bueno, ni

²³² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.57.

²³³ *Ibíd.*, p.128.

²³⁴ *Ibídem.*

²³⁵ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.48.

verdadero sino todo a la vez²³⁶. De ahí la complejidad del fenómeno y la dificultad en su inteligibilidad.

La dificultad en la captura estética reside en los cambios en el orden del mundo representado. Estos generan una dinámica entre la actualización y la virtualización de la muerte y entre su aceptación y su rechazo que compromete la representación de esa entidad. No obstante, la significancia de formas no delimitadas, combinadas, e imprecisas, al igual que trazos asimétricos, entramados, colores entremezclados, y contrastes de luz y sombra, entre otros rasgos plásticos, constituye el dispositivo de sentido de los conflictos éticos, estéticos y cognitivos que afloran en el morir y activan la función de deconstrucción del mundo, afectado por la omnipresencia de la muerte, alcanzada en el arte abstracto.

2.3.2 Estructuras figurativas del morir y aproximaciones al contenido: la configuración luz-oscuridad y el valor de la iluminación en el Budismo Zen. En este informe, se analiza la enunciación visual de una pintura descrita y traducida verbalmente en el relato de las memorias del actor-narrador (ver pág. 102). Las figurativizaciones de ese discurso descriptivo son analizadas como parte del nivel figurativo del recorrido generativo-interpretativo; por lo tanto, para llevar a cabo el estudio de las estructuras que componen dichas figuras se consideró pertinente el modelo de análisis sémico. Este proceso interpretativo permitió explotar el significado de los lexemas presentes en la descripción de “La pintura del ferry” e identificar las isotopías semánticas que soportan el sentido de la muerte y el morir sugerido en la escena retratada y en la estructura mítica creada. La figuratividad analizada se articuló a las categorías del contenido a través de una adaptación del modelo de interpretación iconoplástica del Grupo μ ²³⁷, con el fin de acceder a la

²³⁶ GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.72.

²³⁷ GROUPE μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1993. pp. 3011-3017.

dimensión pasional y la axiología que rigen el proceso de significación en el actor-narrador. Para ello, se describen las marcas que van quedando en la superficie de enunciación visual en relación con su remisión a la emocionalidad y la afectividad sentida en la espera por la muerte asistida de su hijo.

En el discurso descriptivo de los rasgos del significante plástico, las figurativizaciones se presentan configuradas por la forma, la orientación espacial, la posición, el color y la luminosidad. Estos elementos son responsables de generar la presencia de los valores asignados a la muerte en el campo perceptivo. En especial, el presente apartado analiza la figuratividad que brinda la luz a la significación de este fenómeno; por tal razón, el estudio de los efectos de su manifestación se apoya en los hallazgos de Felix Thürlemann²³⁸ sobre la luminosidad y su funcionamiento en los sistemas de significación cromáticos, además de los aportes de Greimas y Fontanille²³⁹ sobre la incidencia de la luz en la visibilidad y en la captura estética. Así mismo, el análisis de esta figura se coteja con el significado de la iluminación en el Budismo Zen, atendiendo a algunas marcas presentes en la enunciación.

En los apartados siguientes, el análisis figurativo profundiza en las dimensiones de sentido que aportan las configuraciones espaciales, eidéticas, y cromáticas de “La pintura del Ferry”. En ese orden, se describe el modo en que son puestas en discurso las categorizaciones del contenido respecto a la muerte y el morir en esa pintura, en obras del arte universal y en imágenes míticas traídas a colación por el actor-narrador para expresar su punto de vista respecto a los fenómenos experimentados. Por ahora, se identifican los lexemas que traducen la escena de “La pintura del ferry” y los semas atribuibles a ellos, de acuerdo al relato de David sobre su experiencia en la producción de la pintura y en la espera de la muerte de

²³⁸ THÜRLEMANN, Felix. *Analyse sémiotique de trois peintures*, citado por POLIDORO, Piero *¿Qué es la semiótica visual?* Traducción de Carmen Arosena. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 2016.

²³⁹ FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Collection Formes Sémiotiques. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. pp. 26-51

su hijo. Seguidamente, el análisis presentado en este apartado ahondará en la recurrencia y relevancia de la luz para la significación del fenómeno objeto de estudio, de acuerdo a los lineamientos referidos en el párrafo anterior.

Cuadro 4. Interpretación sémica del discurso descriptivo de la pintura²⁴⁰.

Interpretación sémica del discurso descriptivo de “La pintura del ferry”	
“Agua marina”:	semas: /verde esmeralda pálido/ +/ verde caramelo de menta vitrificado/ + /arriba/ clasemas: / opacidad/ +/ superficialidad/ +/ horizontalidad/ +/ inmovilidad/
“Espuma”:	semas: /incolora/ +/ arriba/ + transparencia/ +/ verticalidad clasemas: / movilidad/ + /transformación/ +/belleza/
“Muerte”:	semas: /oscuridad/+ /abajo/ clasemas: /Profundidad/ + /dificultad/

La organización sémica interna del discurso descriptivo arroja dos ejes semánticos conformados por semas binarios y opuestos: “espacialidad” (superficialidad vs profundidad, horizontalidad vs verticalidad, arriba vs abajo) y “transitoriedad” (movilidad vs inmovilidad). Por la oposición del lexema “muerte” a su contrario, “vida” y por la experiencia de David siendo testigo de cómo el tiempo de vida de su hijo se agota y la muerte comienza a hacer presencia en el campo perceptivo, en conjunto, las categorías de este sistema sémico conforman las isotopías “vida” y “muerte”, que se jerarquizan en una categoría más amplia: “existencia”.

La identificación de la isotopía “existencia” obedece a que el nivel figurativo del enunciado verbal acerca del cuadro sugiere dos subsistemas coextensivos y

²⁴⁰ Ver descripción de “La pintura del ferry” en la página 102.

paralelos que se oponen y se complementan; uno enuncia la muerte y el otro, la vida. El primero manifiesta un mayor número de rasgos figurativos, mientras el segundo presenta enfáticamente estructuras del significado²⁴¹. Esta cualidad sugiere un intercambio y un balance entre los subsistemas, basado en la lectura comparativa de los espectáculos naturales y los espectáculos artificiales²⁴² y en la dialéctica entre el signo plástico y el signo icónico²⁴³ necesario para dar un sentido al morir, mediado por la lectura de los contrastes agua/espuma en relación con la crisis de sentido experimentada por David respecto a la interpretación del umbral entre la vida y a muerte.

La presencia de las categorías /horizontalidad/ vs /verticalidad/ y /movilidad/ vs /inmovilidad/ derivadas de los lexemas “acelera” y “borbota” describe la posición y la orientación de las formas en el espacio y proyecta la idea de movimiento del agua en la formación y el desvanecimiento de la espuma y en el desplazamiento del ferry sobre la superficie horizontal del lecho marino. A su vez, el movimiento de estos objetos lleva implícita la inscripción del tiempo en el espacio y funciona como dispositivo de temporalización y espacialización de la vida y la muerte; este dispositivo no hace más que enunciar el tránsito de la vida a la muerte y visualizar la distancia espacio-temporal que conecta el vivir y el morir en un recorrido de la existencia en doble vía, ya que vivir es al mismo tiempo, ir muriendo.

Aunado a lo anterior, la dimensión sensible del discurso, manifestada en las categorías euforia vs disforia, incide en la interpretación del sistema sémico, pues el desagrado por el estatismo del agua que contrasta con la euforia por el movimiento presente en la espuma se relaciona con la intensidad y permanencia del dolor sentido en la experiencia ante la muerte en una relación filial. Por lo tanto, el discurso expresado en el cuadro se interpreta como una reflexión sobre el fluir de

²⁴¹ Ver descripción de “La pintura del ferry” en la página 102.

²⁴² GROUPE μ. Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. *Op. cit.*, p.95.

²⁴³ *Ibíd.*, p.104.

la existencia, el inevitable destino humano y la movilidad de la aflicción, la pasión que se manifiesta con más intensidad en la sintaxis pasional del actor-narrador. En relación a lo anterior y conforme a la norma: “la aflicción no es inmóvil, es fluida, inestable”²⁴⁴, se infiere que David realiza un ejercicio de duelo en la producción de la pintura, específicamente, en la impresión de movimiento en el agua, pues requiere depositar ese valor en ella para superar el sinsentido.

Por todo lo anterior, existir, tal como se sugiere en figuratividad de “La pintura del ferry”, significa desplazarse en la superficie del espacio-tiempo y experimentar transformaciones que generan disforia o euforia hasta morir y entrar en la profundidad, el vacío o el abismo (figuras que emplea el enunciador para localizar la muerte). No obstante, la manera en que David expresa disforia por el modo de presencia del agua evidencia una dificultad en la aceptación de la muerte de su hijo, por tal razón ésta se halla de manera virtual en la pintura y solo podrá sentirse en la misma cuando el padre dé forma al caos provocado por ella, y pueda por fin ser captada e interpretada desde otra perspectiva.

La configuración de la expresión del agua, incluye, de acuerdo a lo expresado por David, la intensidad del tono o color puro²⁴⁵ y la incidencia de la luz en la percepción del color “verde pálido”. En razón de ello, la luminosidad adquiere el estatus de valor²⁴⁶, por cuanto influye en la formación de los significados asociados a dicha percepción. En esa medida, las tonalidades del agua, en relación con la ausencia o

²⁴⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp.75-76.

²⁴⁵De acuerdo con Salgado, a cada tono o color puro corresponde un “cromatismo visual, es decir, una percepción sensorial que lo distingue de otros”. Para esta autora, el cromatismo visual “es la pureza e intensidad de un color”. A lo cual añade que: “sobre un gradiente de diferencias, la máxima densidad de un polo cromático ocurre cuando se encuentra equidistante de sus umbrales de distinción, mezcla o influencia con otros colores”. De igual modo, sostiene que un matiz es la unión de colores; una gradación que resulta de dos o más polos cromáticos y que da lugar a colores no puros como: amarillo verdoso, violeta azulado. Citas directas tomadas de SALGADO, Silvia. Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice de Dresde. México: Universidad Nacional autónoma de México, 2001. pp. 85-86.

²⁴⁶ THÜRLEMANN, Felix. Analyse sémiotique de trois peintures, citado por POLIDORO, Piero ¿Qué es la semiótica visual? *Op. cit.*, p. 110.

presencia de luz, conforman un subsistema cromático en el que el contraste luminosidad/oscuridad produce efectos en la captación de la muerte y en su significación. El siguiente enunciado evidencia la pertinencia de la luz en el discurso expresado en “La pintura del ferry”:

Únicamente la luz, siempre inasible, es eterna. Y la que había en el agua junto a los borbollones de la hélice del barco, por más que la miraba y retocaba, no lograba yo encontrar la manera de plasmarla completa, es decir, la luz que contiene a las tinieblas, a la muerte, y también es contenida por ellas²⁴⁷.

Respecto a los efectos de sentido producidos por la luz, Thürlemann, basado en Hjelmslev, plantea que en la significación del color, la categoría saturado/no saturado indica el “nivel de la sustancia de la expresión cromática²⁴⁸” y sugiere la luminosidad²⁴⁹ como categoría fundamental de la forma cromática. Llega a este postulado al describir la manera en que “la cantidad de luz reflejada en un área de color²⁵⁰” modifica la forma del contenido; por consiguiente, los contrastes de luz y sombra forman significados y valores relacionados con la presencia o ausencia de brillantez y luminosidad, tales como las categorías: felicidad/tristeza, ostentación/modestia, limpieza/suciedad, nuevo/viejo. A esto se agrega que, la categoría claro/oscurito, pertinente en este análisis, produce efectos de profundidad²⁵¹ en los estados pasionales disfóricos.

²⁴⁷GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.61.

²⁴⁸THÜRLEMANN, Felix. ¿Cómo podemos hablar de los colores? Para un análisis de la sustancia de la expresión cromática. Traducción de Luisa Ruiz Moreno. El color: materia y forma. Revista Tópicos del Seminario, 28. pp. 15-20. Julio-diciembre 2012, p. 20.

²⁴⁹ “La luminosidad es un complejo e intenso juego de luces y sus vibraciones, percibido en una región cromática que se encuentra en interacción con regiones cromáticas vecinas, todas ellas ubicadas en el campo visual. La luminosidad activa dinámicamente las características mencionadas, tanto del polo cromático que la refleja, como en su relación con los polos contiguos. Cuando un color se percibe vibrante, expansivo y radiante, es porque presenta luminosidad y, al parecer, el efecto de textura y luminosidad se contraponen en la medida que la primera pone fronteras, mientras que la segunda abarca con un velo de luz las formas”. SALGADO, Silvia. Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice de Dresde. *Op. cit.*, pp. 86-87.

²⁵⁰ THÜRLEMANN, Felix, citado por POLIDORO, Piero ¿Qué es la semiótica visual? *Op. cit.*, p.110.

²⁵¹ FONTANILLE, Jacques. Sémiotique du visible. Des mondes de lumière. *Op. cit.*, p. 132.

Para Fontanille, el mundo de lo visible se organiza en cuatro estados de la luz: i) brillantez, ii) luminosidad, iii) cromatismo y iv) Luz-materia²⁵². Estos estados conforman el espacio tensivo de la percepción visual y se conjuntan entre sí para hacer emerger los objetos ocultos hacia el mundo visible. A través del brillo concentrado, por ejemplo en los metales; la luminosidad circundante, que se desplaza y se desvanece en el espacio; el cromatismo, que transforma la radiación lumínica en coloración y distingue las identidades de los objetos, y la luz-materia²⁵³, actante de control que obstaculiza o permite la visibilidad de los objetos, los efectos de sentido de la luz crean una apariencia sobre la figuratividad, de modo que la intensidad de esta incide en la extensidad del ser y el parecer de las cosas y de lo que se considera visible o no visible.

Aunado a lo anterior, los estudios sobre la luz y el color de Caivino en la semiótica cognitiva destacan la incidencia de la luz reflejada por los colores como una variable que cambia la percepción de la tonalidad de un objeto, debido a que los colores no son estables. Estos se producen en la mente y son el resultado del efecto que produce la luz en el observador²⁵⁴ al ser procesada por su sistema visual²⁵⁵. En esta perspectiva, es el observador quién decide qué colores ve de acuerdo a las escalas cromáticas elaboradas en procesos cognitivos y culturales. Por tal razón, en el caso de David, los cambios en dichas escalas cromáticas propiciados por la luz inciden en sus estados de ánimo y en su disposición estética y ética hacia el morir.

Justamente, la falta de contraste entre luz y oscuridad en el color del agua dificulta la articulación de las valoraciones opuestas del morir en “La pintura del ferry”. La

²⁵² FONTANILLE, Jacques. Reflets, transparences et nuages. Les figures du visible. *Op. cit.*, p. 2.

²⁵³ Sustancia material de la luz

²⁵⁴ CAIVINO, José. El concepto de apariencia en la construcción cognitiva del mundo visual. p. 3. [En línea] Revista Diseña, 2014 (Recuperado el 20 septiembre 2019.) Disponible en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/33095/CONICET_Digital_Nro.add82323-101a-435f-bc84-2598c932c231_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

²⁵⁵ CAIVINO, José. Semiótica y comunicación visual: los signos Básicos que construyen lo vivible. *Semiótica de lo visual. Tópicos del seminario*, 2005, 13. Enero-Junio pp.113-135. p. 124.

ausencia de luz y sombra en el color verde, aunque saturado, produce un color plano, sin efecto de profundidad marina. La falta de este término opuesto desestabiliza el sistema signifiante de toda la pintura, y es precisamente ese desequilibrio del signo plástico, el que impide a David visibilizar con claridad la profundidad de la muerte, –que entre más profunda es más oscura– para lograr otra visión sobre ella. Dicho de otro modo, el desbalance en los grados de luminosidad y oscuridad del color impide que la muerte salga a la luz. No obstante, dichas dificultades respecto a la luz son superadas progresivamente en la medida en que la muerte de Jacobo se aproxima y David se acerca cada vez más a la representación del abismo (muerte) en la pintura: “Ya estaba muy cerca del abismo. El problema me parecía, no estaba en el lado luminoso de la luz; me esquivaba su otro lado”²⁵⁶.

La tensión visual que se produce entre el color y la luz en la percepción de las figuras que se presentan ante los ojos influye en la identidad de las cosas, y así mismo, en la de David; por tal razón, el color, la luz y la oscuridad en “La pintura del ferry” adquieren un parecer distinto, al igual que la muerte, en la medida en que esta se convierte en un hecho real. Siendo testigo del proceso de morir de su hijo, David cambia su percepción de los objetos en los que representa dicha transición. Igualmente, experimenta transformaciones de estado que estabilizan su ser y su relación con el mundo: las valoraciones negativas sobre la pintura se convierten en valoraciones eufóricas. Dicha euforia se muestra ligada a la captación satisfactoria del logro del objeto figurativo acabado y coherente con las expectativas. Ese resultado coincide en el espacio-tiempo con la muerte de Jacobo, lo cual sugiere que David ha logrado dar forma a la muerte, aceptarla y mitigar la aflicción. El siguiente cuadro evidencia sus valoraciones sobre “La pintura del ferry” expresadas en conversaciones presenciales con Sara y por vía telefónica con Jacobo.

²⁵⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.104.

Cuadro 5. Cambios en las valoraciones sobre “La pintura del ferry” en relación con la presencia de luz y la proximidad espacio-temporal de la muerte.

Valoraciones sobre “La pintura del ferry” en relación con la proximidad espacio-temporal con la muerte	
Disforia	“(…) ¿Y cómo vas con lo del ferry?, preguntó [Jacobo]. Aquí lo tengo enfrente. Nada que lo logro, pero ya voy estando un poco más cerca” (González, 2011, p. 90).
	“Me quedé con los codos sobre las rodillas y las manos en la cara, mirando para el piso, sentado en la silla que usaba para estudiar las pinturas, frente a la luz del agua que aún no había logrado plasmar” (González, 2011, p. 91).
	“—No logro ponerle el vértigo —dije Ella [Sara] contempló el cuadro otro rato. —No creas —dijo al fin—”(González, 2011, p. 93).
Euforia	“Tinto, tinto, tinto —dije rápido, para disimular la intensa ráfaga de alegría que seguramente apareció en mis ojos por su comentario sobre la pintura. (…) —La espuma ahora sí va quedado bellísima” (González, 2011, pp. 93-94).
	“¡Cómo puede cambiar una pintura con seis o siete toques que se hacen en menos de cinco minutos! La lucha no es tanto con el pincel sino con la mirada, con las puertas de la percepción, que se resisten a abrirse o entreabrirse siquiera” (González, 2011, Pág. 95).
	“La espuma había quedado bien desde el principio, yo no la había vuelto a tocar, pero el contraste la hacía relumbrar ahora con más intensidad.” (González, 2011, p. 94). “Miré la pintura, retoqué la espuma —que había estado bien, muy bien, demasiado bien—” (González, 2011, p.128).

A modo de síntesis, a continuación se representa la dinámica de la transformación de estado del enunciador producida por el cambio en la percepción cromática en relación al acercamiento espacio-temporal con la muerte y su incidencia en la disposición hacia un cambio en valoraciones sobre el *deber-morir* del hijo. Esta disposición obedece a la atenuación del dolor experimentado por David, la cual

deriva del aumento de la luminosidad y la reducción de la oscuridad alcanzada en la pintura, como se ilustra en el esquema presentado en la figura 10.

Figura 9. Relación entre los cambios de percepción de la luz y el color y la disposición hacia un cambio de valoraciones de la muerte y el morir.

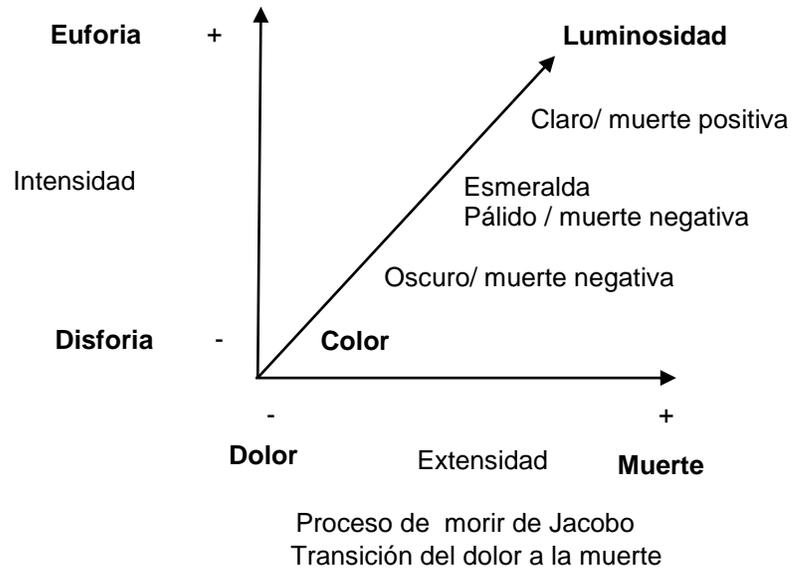
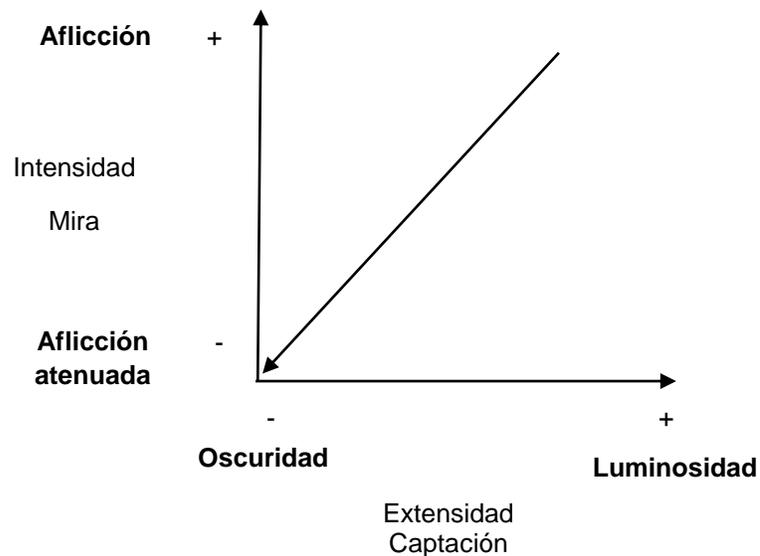


Figura 10. Atenuación de la aflicción en relación con el aumento de la luminosidad y la reducción de la oscuridad en “La pintura del ferry”.



Las relaciones representadas en los esquemas anteriores inciden en el sentido atribuido al morir de Jacobo, permitiendo que la muerte asistida, como opción legítima para poner fin a una no-vida, domine de forma gradual sobre el deseo esperanzador de que aquel se arrepienta de morir (“Todavía estás a tiempo pensé, y Sara me miró con compasión²⁵⁷”). En la medida en que se acerca el momento cero, la luz en la pintura y la luz del entendimiento aumentan y crean un efecto de disminución de la disforia que permite percibir la muerte de otra manera, con otro sentido. A partir de lo anterior, puede decirse que en el sistema de creencias del enunciador, aproximarse a la luz es aproximarse al sentido. De hecho, la necesidad de luz fue una constante durante la vida, por lo que su estilo artístico puede asociarse fácilmente con el arte impresionista. Interesado por la dinámica entre el ser y el parecer de la muerte, la vida y el tiempo, a David puede adjudicársele una oposición a la fijación de lo real, característica de los impresionistas.

La obra que da nombre al impresionismo es *Impresión del sol naciente*²⁵⁸ de Claude Monet. Este movimiento artístico originado en 1872 partió del principio de que la luz es el elemento que relativiza las formas, y por lo tanto, puede generar varias interpretaciones subjetivas de la realidad y no una fija. Para los impresionistas, la realidad era una: lo que estaba dado en el mundo natural, pero las interpretaciones guiadas por sus impresiones personales sobre la realidad eran múltiples. Bajo esta creencia, descifraron la manera de visibilizar y penetrar la realidad estable e invariable que defendió el realismo, la cuestionaron y la captaron en diversos efectos estéticos inusuales a través de la luz. En sus experimentaciones, descubrieron que las impresiones se forman mediante la disolución de los límites impuestos por el color. Los bordes de las formas y los colores suavizados con contrastes de luz y sombra crean percepciones que alteran el orden rígido del

²⁵⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.104.

²⁵⁸ Algunos críticos catalogan la obra *Femmes au jardín* (1867), como el primer intento de Monet fuera del realismo, a razón de ello, fijan el nacimiento del movimiento impresionista en esta creación. OCAMPO, Estela. El impresionismo: pintura, literatura y música. Barcelona: Montesinos Editor S.A., 1990. p. 27.

mundo real y admiten la transitoriedad de la identidad de las cosas, de las sensaciones y emociones. En la búsqueda de nuevas impresiones, estos pintores se volcaron a los paisajes del espacio abierto y sacaron sus caballetes a la naturaleza para capturar las impresiones de los objetos al contacto con la luz solar en distintas horas del día. Su interés era “reflejar, en pintura, la subjetividad del artista frente a un momento; la «impresión» del pintor frente a la naturaleza o el hecho que vislumbran”²⁵⁹. Sobre estas motivaciones Ocampo aclara:

El elemento central de esta búsqueda de sensaciones y efectos es la luz. Cambiante, rica, variada, es un elemento dinámico por excelencia, relativizado, objetivo en cuanto pertenece al entorno natural y subjetivo en cuanto permite expresar diversos estados de ánimo. (...) Los paisajes de tonos sutilmente modulados reemplazan los contrastes abruptos y los personajes se diluyen en la atmosfera luminosa que los rodea. (...)²⁶⁰.

La búsqueda de la luz es un imperativo para David; el sentido que atribuye a los objetos, a los espacios y a sus estados de ánimo depende de la ausencia o la presencia de esta figura en el entorno y en el significante plástico de sus obras de arte. Los siguientes enunciados evidencian las impresiones eufóricas manifiestas en David al exaltar la atmosfera luminosa que rodea los objetos en sus lienzos y en los espacios observados, los cuales, confirman la hipótesis de que su estilo de vida se enmarca dentro de los valores estéticos de esta corriente artística:

En nueva Jersey encontré un triciclo de un niño oxidado en un lote vacío al pie del mar, y también pinté eso, muy grande, pero esta vez con tanta luz que casi ni dejaba ver el triciclo²⁶¹.

Me ha gustado siempre el equilibrio de los objetos, y no acabo de asombrarme de la forma como viven si uno conoce la luz de un espacio²⁶².

²⁵⁹ RODRIGUEZ, Luis. Claude Monet, la «impresión» del momento. [En línea] (Recuperado el 15 de Diciembre de 2019. Disponible en: <https://www.newtral.es/claude-monet-la-impresion-del-momento/20191114/>

²⁶⁰ OCAMPO, Estela. El impresionismo: pintura, literatura y música. *Op. cit.*, pp. 31-34.

²⁶¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.21.

²⁶² *Ibíd.*, p. 38.

Fueron días difíciles los primeros meses en Nueva York, bien difíciles, no para Sara y los niños, para mí que tenía tanto requisito de luz, espacio y silencio y demás tonterías que uno se inventa para complicarse la vida²⁶³

La “mancha impresionista”²⁶⁴, es el trazo representativo de este estilo logrado a través de la aplicación de los colores en pinceladas cortas que en contraste con la luz crean la idea de movimiento y de existencia dinámica²⁶⁵ de los objetos del mundo. En los proyectos artísticos de David que se citan a continuación, se evidencia el empleo de este tipo de trazos para representar la inestabilidad de las formas articulada a la transitoriedad de la vida, la dinámica entre el ser y el parecer, y en últimas, a la imprecisión de lo verdadero y lo no verdadero que incide en la significación sobre la existencia y el morir.

(...) pensé en una pintura en la que la perra, lanzándose al agua esmeralda, sería un solo brochazo de tinta negra, como en la caligrafía japonesa. (...) . Los cangrejos eran color piedra y por su movimiento las piedras parecían vivas. Hacía mucho yo venía observándolos con la idea de pintar algunos óleos o tal vez hacer unos grabados con el tema de la luz y la vida entremezcladas entre rocas café y verdes²⁶⁶.

Un rasgo distintivo de la pintura apreciada desde la visión impresionista es la consideración de pequeñas piezas o unidades separadas e inconexas cuando el cuadro es observado a corta distancia, y una perspectiva de integración de lo heterogéneo en un todo con sentido cuando se observa la impresión desde cierta distancia²⁶⁷. De forma que, de acuerdo a este principio, que opera en el modo de captación de David, desde distintas ópticas, es posible percibir solo una parte de la realidad (el parecer) o un escenario amplio que favorezca la coherencia y el sentido articulado de la realidad, que es variada y contradictoria (ser).

²⁶³ *Ibíd.*, p.17.

²⁶⁴ OCAMPO, Estela. El impresionismo: pintura, literatura y música. *Op. cit.*, p. 62.

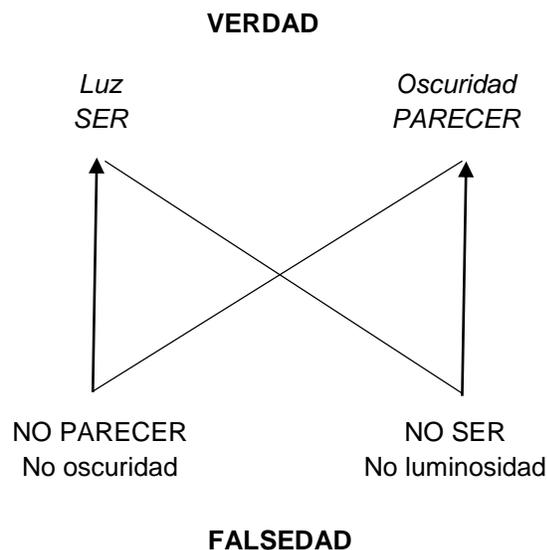
²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp. 44-45.

²⁶⁷ LAICH, Guillermo. El cuadro impresionista y usted.[En línea] (Recuperado el 10 de enero de 2020) Disponible en: <http://www.guillermolaich.com/n/73/el-cuadro-impresionista-y-usted/lang/es>

En ese sentido, las figuras se encuentran en una transición incesante entre el ser y el parecer, y por ende, están sujetas a la veridicción. Esto obedece a que en ausencia de la luz la realidad se percibe parcializada e incompleta; por el contrario, su presencia “revela cada cosa que hay en el escenario como lo que es realmente”²⁶⁸. Es este el modo en que el arte impresionista aporta un método para diferenciar lo verdadero de lo no verdadero, liberando los sentidos y la mente de las interpretaciones fijas y las percepciones erróneas y privilegiando la riqueza de la experiencia subjetiva, pues las condiciones psicológicas y emocionales que contribuyen a la creación de las impresiones aporta información que permite al hombre acceder a la verdad, al conocimiento y a la realidad sobre la condición humana. El modo de captación de las impresiones del acto-narador sobre la muerte y el morir se explica semióticamente en el siguiente esquema mediante las modalidades veridictorias:

Figura 11. Modalidades veridictorias que orientan el juicio de lo verdadero y lo falso acerca de la muerte y el morir.



²⁶⁸ VILÀ, Ramón. Platón en la caverna: una lectura piereana del mito. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 2009, vol XIV pp. 241-255, p. 245.

Por todo lo anterior, puede decirse, siguiendo la orientación de Fontanille, que la forma de manifestación de la luz produce efectos sobre la ontología de los objetos, que inciden, en el caso de David, en el saber de lo falso, lo equivocado y lo verdadero sobre el proceso de morir; en el *ser*, el *parecer*, el *deber-ser* y el *deber no ser* de la muerte y, en suma, en los procesos de significación de aquello que el enunciador decide ocultar o hacer visible en el plano de la expresión.

En la estructura actancial conformada por los modos de existencia de la luz, la conjunción o la disjunción visual con los objetos, propiciada por esta figura, da origen a los valores: opacidad, transparencia y reflexión²⁶⁹. Dichos valores, favorecen los procesos de enunciación y significación de la muerte y el morir, dado que las figuras del mundo a las que se le asignan inciden en la existencia semiótica del enunciador: los objetos oscuros u opacos virtualizan la muerte (abismo, profundidad, sombra), los transparentes y reflexivos, como la superficie marina, actualizan la vida. De manera que el modo de existencia realizado dependerá del ajuste entre la virtualización y la actualización, pues en el modo de existencia virtualizado, el enunciador la invisibiliza y oculta; entre tanto, en la existencia actualizada, la percepción sobre el morir se desbloquea. En ese orden de ideas, adquiere relevancia el modo de existencia potencial estimulado por la luminosidad, que a su paso revela objetos ocultos, sentidos virtuales y nuevas posibilidades de ser y sentir en relación con el morir, y actualiza la iluminación, el valor fundamental del Budismo Zen, el cual será retomado más adelante.

La realización es evidente cuando el enunciador experimenta una transformación de estado tras la cual atribuye otro sentido a la muerte, como el que sugiere el siguiente enunciado: “La muerte no existe (...). Jacobo siempre estará aquí con nosotros. No tengan miedo, no se dejen confundir, ni asustar”²⁷⁰. En este proceso, el significado sobre el morir se clarifica en aras de la aprensión estética de la muerte

²⁶⁹ FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière. Op. cit.*, pp. 30-37.

²⁷⁰ GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil. Op. cit.*, p. 71.

asistida de Jacobo, no como un final, sino como las puertas de su liberación²⁷¹. Sin embargo, la disyuntiva entre la virtualización y la actualización desestabiliza la significación debido a la confrontación que experimenta el enunciador: rechaza la muerte de su hijo, pero es consciente que debe aceptarla. Esta situación ocasiona una crisis de sentido que se manifiesta en la inestabilidad de la existencia semiótica y produce rupturas o fracturas en la vida representada²⁷². Ante esa crisis, el sentido de la muerte de Jacobo, carente de explicaciones lógicas y razonables, se convierte en objeto de una captura estética, y solo puede ser por fin develado por causa del deslumbramiento estético. En ese proceso, el sujeto se encuentra en un estado de apertura estética a diversas sensaciones estimuladas por el fenómeno, ante el cual padre no puede cerrar los ojos ni tampoco, fijar una interpretación razonable definitiva, por tanto, al sostener la vista y la atención sobre él proyecta lucidez²⁷³.

En estas circunstancias, el estado potencializado, arraigado en David, constituye la apertura estética, perceptiva y cognitiva (articulación de lo sensible y lo inteligible) que guía la comprensión sobre el morir hacia estados ideales de liberación y bienestar para *saber-vivir*, sobreponer el orden a la confusión y sobrevivir a situaciones caóticas, dentro del Budismo Zen. En algunos apartes de la historia, el enunciador deja marcas que indican una remisión directa al valor de la iluminación en esta doctrina, en relación con la muerte, el morir, el dolor y el sufrimiento:

La luz enmarcada y encrespada por la sombra metálica del follaje de la hiedra que subía del cementerio, se veía acogedora, como si en aquel lugar no se conociera el sufrimiento. Miré la tumba. Ellen Louise Wallace, 1880-1975. Noventa y cinco años tenía cuando regresó al vacío²⁷⁴.

¡Qué bella parecía Venus bajo esa luz que le llegaba de la lámpara que alumbraba la pintura, y con ese sobrio gesto de tristeza, para nada lacrimoso, de persona acostumbrada a vérselas a diario y a fondo con el dolor!²⁷⁵.

²⁷¹ *Ibíd.*, p.37.

²⁷² GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. *Op. cit.*, p.32.

²⁷³ RUIZ, Luisa. *La teoría imperfecta*. En: Semiótica, estesis, estética. *Op. cit.*, p.38.

²⁷⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.112.

²⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 94-95.

En la creencia del Cristianismo, la religión de mayor expansión y dominio en Occidente²⁷⁶, Dios es el único juez que decide el castigo o la reivindicación de las almas, proporcional al bien o el mal realizado en la vida terrenal; por tanto, la liberación del hombre del sufrimiento y de la muerte depende de su sentencia. En el Budismo Zen, por el contrario, la liberación es un estado alcanzado en la vida terrenal por medio de la iluminación, que proporciona una visión clara y profunda de la existencia. Esto implica una conciencia plena de la mortalidad y el rompimiento de un círculo de renacimientos; lejos de profesar la idea de una vida eterna y perfecta que vuelve a comenzar en otra dimensión más allá de la muerte, el Budismo Zen, es una religión no teísta que se opone a la fijación de tal ilusión, impulsando un estado de sabiduría y comprensión intuitiva (prajna)²⁷⁷ que permite ver el mundo con claridad sin negar la mortalidad ni el sufrimiento universal que aflige la vida, pero sin caer por ello en emociones destructivas u oscurecimientos que nublan el pensamiento. En ese sistema de creencias,

Las emociones destructivas (también denominadas “oscurecimientos” o factores mentales “aflictivos”) impiden que la mente perciba la realidad tal cual es, es decir, establecen una distancia entre la apariencia y la realidad. “El deseo o el apego excesivo, por ejemplo, no nos permiten advertir el equilibrio que existe entre las cualidades agradables (o positivas) y las desagradables (o negativas), de una persona o de un objeto, lo que irremediamente nos abocará a considerarlo atractivo y, en consecuencia, a desearlo. La aversión, por su parte, nos ciega las cualidades positivas del objeto, haciendo que nos parezca exclusivamente negativo y deseando, en consecuencia, rechazarlo, destruirlo o evitarlo. “Esos estados emocionales empañan nuestra capacidad de juicio, la capacidad de llevar a cabo una evaluación correcta de la naturaleza de las cosas. Por este motivo se denominan “oscurecimientos”²⁷⁸.

Esta concepción de la emocionalidad guarda estrecha relación con los estados pasionales experimentados por David en el despertar afectivo ante la muerte de su

²⁷⁶ BAKER, Robert. Compendio de la historia Cristiana. Traducción de Francisco Almanza G. Colombia: Casa bautista de publicaciones. 2006. p. 57.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.43.

²⁷⁸ GOLEMAN, Daniel. Emociones destructivas: ¿Cómo entenderlas y superarlas? Kairós, Editorial S.A., 2005. p.49.

hijo; de ahí que las creencias budistas sean puestas en discurso en las figuras que expresan la aflicción o la no aflicción vinculadas a la oscuridad y la luminosidad. Los siguientes enunciados ponen de manifiesto las figurativizaciones de la aflicción y la transición de este estado a uno de no aflicción conforme a la ausencia o presencia de la luz en el campo perceptivo:

Nuestra aflicción era como una nube muy oscura que no fuera a parar de crecer y que cubriera cielo y tierra²⁷⁹.

Interrumpí a Sara para decirle que iba a salir y regresaría en dos horas (...). Bajé a Houston y tomé el tren para Coney Island. La oscuridad del túnel me pareció horrorosa; el vagón horrible, la gente que entraba y salía me pareció horrible, y me concentré en el piso la hora o algo así que dura el viaje y me bajé en Brighton Beach. Caminé sin mirar a nada ni a nadie por el barrio ruso, y sin mirar a nadie llegué al entablado. Levanté los ojos y allí estaba el mar²⁸⁰.

Justo en la extrema tensión durante el traslado de Jacobo al lugar donde ocurriría la muerte asistida, el padre, quien –vale la pena aclarar– fue a Estados Unidos, inicialmente a Miami, “en busca del agua y de la luz²⁸¹”, se dirigió a encontrar calma y sosiego, una vez más, como muchas otras, a la costa de Coney Island, un lugar que lo deslumbraba²⁸².

En la perspectiva de la semiótica de las pasiones, los estados emocionales se desarrollan a partir de los estados de las cosas. Por lo tanto, el sujeto establece vínculos con los objetos presentes en los espacios que habita, visita o imagina; aquellos que le ofrecen probabilidades de producir sentido. Respecto a ese vínculo entre los estados de las cosas y los estados de ánimo, Merleau-Ponty advierte:

Las cosas no son simples *objetos neutros* que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos le evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los

²⁷⁹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 36

²⁸⁰ *Ibíd.*, p.44.

²⁸¹ *Ibíd.*, p.15.

²⁸² *Ibíd.*, p.18.

objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace. Claudel –señala Merleau Ponty– dice que los chinos construyen jardines de piedras donde todo es rigurosamente seco y descarnado. En esta mineralización del entorno hay que leer un rechazo de la humedad vital y una preferencia por la muerte²⁸³.

En el caso de David, la relación entre los paisajes marinos, la luz y la euforia, manifestada en la alegría, es recurrente desde la infancia (ver pág. 70). En Estados Unidos, frecuentaba las costas de Miami y Manhattan y en especial Coney Island en momentos de nostalgia²⁸⁴; Se ponía oscuro y silencioso, –dice–, cuando estaba melancólico²⁸⁵; lo cual justifica la búsqueda de luz para contrarrestar la disforia manifestada en el espacio denso y oscuro habitado en la ciudad. Esos estados de melancolía y oscuridad disponen al actor-narrador para manifestar la emoción en su recorrido pasional. Es justo Coney Island el lugar donde este patemiza la aflicción en el llanto, un signo casi ausente en su manera de figurativizar dicha pasión: “Nunca he llorado con facilidad y tampoco lo hice esa vez”²⁸⁶; sin embargo, David expresa: “Ya no logré contener más el sollozo que emergió como la tierra misma y me obligo a sentarme, ni logré detener las lágrimas, duras como astillas, que me rodaron frías por la cara”²⁸⁷.

El deslumbramiento del enunciador reúne los resultados de varias captaciones de distintos modos de existencia de lo sensible y describe una estesis o un “estado de sensibilidad extrema, opuesto a la acción, en el que el sujeto está en aptitud receptora de todas las percepciones²⁸⁸”. Dicha estesis no es pasiva; por el contrario, lejos de ser considerada únicamente un fenómeno patémico, que sitúa al sujeto en la posición de objeto o destinatario inactivo, es responsable de la aparición de actantes para la construcción de un estado pasional que soporte los procesos

²⁸³ MERLEAU-PONTY, Maurice. El mundo de la percepción. Siete conferencias. *Op. cit.*, p.30.

²⁸⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp. 17-18.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p.28.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 44.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 45.

²⁸⁸ RUIZ, Luisa. *La teoría imperfecta*. En: Semiótica, estesis, estética. *Op. cit.*, p.38.

cognitivos. En estas circunstancias, la pasión “puede ser considerada como competencia: se presenta como el equivalente a un ‘querer’, *querer-estar-ser* o *querer-hacer*, encontrándose así el esquema narrativo, en la fase del establecimiento del contrato entre el sujeto y el destinador”²⁸⁹. En el caso del David, la estesis es el proceso que desencadena la enunciación visual de un paisaje particular y orienta la producción de “La pintura del ferry”. Es preciso evidenciar que el mismo David asistía al muelle de donde zarpaba el ferry para abordarlo y habitar la escena retrata en dicha pintura: “por la época de ese trabajo, que había comenzado ya hacía un año —en el verano del 98—, pasaba yo días enteros en el ferry, yendo y viviendo de Manhattan a Staten Island, una y otra vez, a veces tomando cerveza, siempre mirando el agua”²⁹⁰. De manera que la dimensión fórica del actor-narrador articula las estesis a una estructura actancial y al sistema axiológico del Budismo Zen para dar lugar a significaciones mediadas por las manifestaciones sensibles de los objetos presentes en el espacio habitado.

Dicho deslumbramiento, derivado de la apertura estética y emocional que libera la cognición es congruente con la iluminación en el Budismo zen, un estado de conciencia iluminada que permite ver con claridad “la no permanencia de la existencia”²⁹¹. Del mismo modo que en la naturaleza de la nube está la renuncia a la permanencia, en el mundo y en el ser humano ningún atributo es permanente. Por lo tanto, al comprender este principio de transitoriedad, el ser iluminado desarrolla un entendimiento superior que permite alcanzar lo que en el Budismo se denomina *Nirvana*, un estado elevado de espiritualidad en el cual se anula el ego y ocurre la aniquilación de los deseos, los apegos y la ignorancia que causan sufrimiento, en otras palabras, los oscurecimientos. En el caso de David, la iluminación contribuye a cambiar las percepciones sobre la muerte y el morir y a

²⁸⁹ GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. *Op. cit.*, p.99.

²⁹⁰ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.12.

²⁹¹ ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. Trabajo de fin de Master. Universidad Complutense de Madrid. Instituto de ciencias de las religiones. 2014. p.16.

suprimir el deseo obsesivo de que su hijo viva una no-vida: “deseé con toda el alma que Jacobo volviera a casa, así le esperaran muchos años de sufrimiento”²⁹². La conciencia iluminada le permite comprender que es merecedor de un estado ajeno a la desdicha. En términos semióticos, puede decirse que la iluminación propicia un estado necesario de vacuidad activa o disjunción de los objetos y estados que degradan la vida y estimula la transformación del ser.

La búsqueda constante de la iluminación se justifica porque los humanos llevan a sus espaldas una pesada sombra, que para la psicología profunda, es el cúmulo de sufrimiento²⁹³, dolor y pesar que todos conservan desde la infancia²⁹⁴. David se refiere a esa sombra a sus espaldas así: “Ninguno de ellos [hijos] sufría de las melancolías cíclicas de las que he padecido desde niño, (...) así no entendieran para nada cómo podía uno ponerse tan oscuro y silencioso de pronto”²⁹⁵. Desde esta perspectiva, el fin de la forma de vida Zen es lograr el dominio de la luz sobre la oscuridad, las tinieblas y el sufrimiento, de tal modo, que el encuentro del mal con la luz es la búsqueda constante por conjuntar lo negativo y lo positivo y alcanzar así una visión amplia e integradora.

De otro lado, existe un Nirvana Completo²⁹⁶, un estado de disolución total y una transición definitiva e irreversible hacia la nada, que ocurre al traspasar la muerte²⁹⁷. Se trata del vacío que enuncia David cuando refiere el lugar primigenio al que volverá Ellen Louise Wallace (ver pág. 122); sin embargo, la vida misma, que consiste en experimentar el vacío permanente de la existencia es una preparación

²⁹² ONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.98.

²⁹³ *Ibíd.*, p. 82.

²⁹⁴ GOLEMAN, Daniel. Emociones destructivas. *Op. cit.*, p.49.

²⁹⁵ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 28.

²⁹⁶ ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. *Op. cit.*, p.54.

²⁹⁷ “El nirvana es la extinción del sentimiento de ego (...). Es la libertad perfecta. El que lo conquista (...), vive en el mundo, pero no es del mundo y en su mente han sido aniquiladas las raíces de lo insano (...). Es el resultado de una transformación formidable, (...) y el que lo gana ya no genera Karma y no tendrá que renacer en ningún reino (...)”. CALLE, Ramiro. La meditación budista. Barcelona: Editorial Sirio. 2009. p. 28.

para alcanzar ese nirvana, y el vivir un proceso incesante de confrontación por el control de las fuerzas del bien y el mal. Dado el entendimiento y la visión profunda que se desarrollan con la iluminación, al morir ya no habrá deudas pendientes que resolver en otras vidas, pues la negociación entre la vida y la muerte ha quedado saldada en las luchas cotidianas libradas durante todo el proceso de vivir²⁹⁸. El resultado es la serenidad y la tranquilidad en la clausura de la vida.

El Budismo Zen comprende la transición de la vida a la muerte “como un vivir muriendo y un morir viviendo”²⁹⁹ y aunque “no es fácil enfrentarse a la desaparición del yo”³⁰⁰, en la iluminación, el ser es impulsado a la búsqueda de sentido a través del rompimiento de las ataduras de los pensamientos y emociones que originan malestar y aflicción: constantemente el yo es destruido en busca de la liberación de la luz interior, la verdad. “El estruendo mismo de la luz —dice David—. Difícil vivir algo más hermoso. Es la destrucción del yo, la disolución del individuo”³⁰¹. En este acto de transformación, lo verdadero es una construcción que viene del interior del sujeto, del reajuste ante las crisis, y no una realidad impuesta por el mundo exterior. Lo verdadero en el Budismo Zen consiste en la disolución de las perspectivas opuestas. Alcanzar la verdad es eliminar el efecto de las contradicciones que obstaculizan la armonía. De acuerdo con Redondo, “el término ‘zen’ proviene de la palabra china ‘Chan’ que significa: concentración del espíritu que se dirige a la profundidad de la conciencia en donde todas las diferencias dualistas son abolidas”³⁰². Esto explica la validez que da el enunciador a la copresencia de la luz y la oscuridad en sus pinturas y en los espacios que habita. Por ejemplo, cuando se

²⁹⁸ “Aunque una persona no consiga el Nirvana, en la medida en que va purificándose y superando las corrupciones de la mente, va consiguiendo mucha paz y lucidez y se va liberando del grillete del ego y de muchas contaminaciones que perturban la vida interior y exterior. Se van superando las aflicciones mentales y se va uno estableciendo en un fructífero desapego, que es la causa de la libertad interior y bienestar”. CALLE, Ramiro. La meditación budista. *Op. cit.*, p.31.

²⁹⁹ ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. *Op. cit.*, p.53.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.17.

³⁰¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.31.

³⁰² REDONDO, Rafael. Zen, la experiencia del ser. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2008. pp.22-23.

refiere al contraste entre la luz y el follaje de hiedra del cementerio asigna a la presencia de la luz, el no sufrimiento (ver pág. 122) y admite un sistema integrado y complementario que aporta sentido estable.

Lo anterior evidencia la moralización del actor-narrador sobre su emocionalidad. Esta, es una fase de evaluación del carácter constante en todo su recorrido pasional y punto de articulación entre la ética y la estética, pues la sensibilización de la experiencia ante la muerte está subordinada al universo ideolectal³⁰³ (disposiciones y emociones de orden individual) y al sociolectal (construcciones y juicios éticos de orden social) que regulan la sintaxis pasional según axiología budista. El siguiente enunciado, muestra la evaluación moral que David realiza sobre la aflicción para controlar su intensidad y alcanzar un estado de no aflicción dado en el contraste con la extensidad e intensidad de la luz:

Un mundo sin aflicción, pensé, estaría tan incompleto y sería tan poco armonioso, tan feo, como una escultura o un árbol que no tuviera sombra. Y allí estaba yo, asfixia, encierro, al pie del cubo de Astor Place, al lado de un tal Anthony y al frente de medio centenar de discos alumbrados por la luz de un poste³⁰⁴.

Esta norma condensa la sintaxis pasional del acto-narrador, en la cual, el despertar afectivo, la emoción y la patemización de la aflicción son de orden estético, por cuanto revelan las circunstancias individuales de su sensibilidad ante la muerte y afloran de la estesis corporal. En la dimensión ética, esa estesis se halla sujeta a la moralización por los valores depositados en la figuratividad que expresa el enunciado anterior: la aceptación del sufrimiento que aflige la existencia humana, la inevitabilidad del dolor, el deber ser de la muerte y el deber actualizar la no aflicción.

En el plano de la expresión, la anterior norma se evidencia en la búsqueda de la luz sobre el color verde del agua, en “La pintura del ferry”. Dicha búsqueda no es más,

³⁰³ GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo. Op. cit.*, p. 83-86.

³⁰⁴ GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil. Op. cit.*, p. 110.

la manera de figurativizar el encuentro de la lucidez mental o la iluminación con la profunda oscuridad: metáfora de la perturbación que siente el actor-narrador en el proceso de morir de su joven hijo. “La luz siempre inasible (...) la luz que contiene a las tinieblas y también es contenida por ellas”³⁰⁵, es la luz absoluta, difícil y esquiva³⁰⁶ a la captura visual, aquella que permite a David, en la experiencia ante la muerte, dar respuesta a introspecciones sobre la existencia. En la axiología del Budismo Zen en cada transformación de estado, y posteriormente, con la llegada de la muerte, la última transformación del sujeto, y con ella, la inmersión en el vacío total, la iluminación facilita el paso del estado de sufrimiento, que se manifiesta en la decadencia, la enfermedad, la vejez y la muerte³⁰⁷, al estado de liberación.

La ausencia de dolor produce un vacío, en el cual la luz se proyecta libremente en el interior y el exterior de la persona, sin obstáculos ni sombras. En el Zen la luz procede del vacío³⁰⁸: es necesario generar un estado de vacuidad para percibir la luz libradora que abre los sentidos y la mente y de esa manera, experimentar la sensación de plenitud y expansión del ser en sintonía con el mundo. Es por esto, que David percibe la liberación que obtiene Jacobo tras la muerte. Finalmente, alcanza un estado de iluminación máxima donde la figura de la luz está más presente que nunca en el enunciado. Todo alrededor relumbraba, en especial, una figura zoomorfa: Cristóbal, su gato³⁰⁹. En este punto, es evidente una dialéctica

³⁰⁵ *Ibíd.*, p.116.

³⁰⁶ *Ibíd.*

³⁰⁷ ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. *Op. cit.*, p.27.

³⁰⁸ REDONDO, Rafael. Zen, la experiencia del ser. *Op. cit.*, p.91.

³⁰⁹ Dado que la experiencia espiritual dentro del Budismo ocurre en el plano terrenal y la gracia liberadora de la meditación y la iluminación influyen en la persona viva y consciente, cuya existencia se encuentra inmersa en la existencia total (unidad de todo lo que existe en el mundo natural) otros seres vivos, como, plantas y animales son relevantes en la práctica espiritual. Según sus creencias, el Buda es omnipresente y se encuentra en cada elemento de la naturaleza. Se le puede apreciar en un ave, una plata (sagrada), el agua, la luz, etc. El encuentro con la energía espiritual sagrada no tiene una segunda parte en un plano sobrenatural, como ocurre en las religiones teístas; toda la experiencia de la existencia del ser ocurre en la exuberancia de la vida. Esta característica se manifiesta en la figuratividad presentada en *La luz difícil* en la cual la armonía entre los actores y los jardines, flores, y todo tipo de plantas y árboles al contacto con la luz es un común denominador. Por otro lado, existen leyendas budistas que vinculan, particularmente, al gato con el Budismo. son

entre la mirada impresionista y la visión profunda en el sistema axiológico del Budismo Zen, pues en ambos modos de captación se persigue la luz adecuada que puntualiza momentos en el tiempo. Sobre este estado de iluminación David expresa:

El sol entraba a torrentes por las ventanas del cementerio. Cristóbal, echado en el alféizar, relumbraba. Hace mucho tiempo que yo no veía los rayos del sol (...) Cristóbal [gato] relumbraba de sol en el alféizar (...) supe con, con solo mirar a Sara, que Jacobo había muerto. (...) Cristóbal se había pasado de la ventana a la sala y seguía allí lleno de luz (...) se bajó (...) y caminó con su luz (...) como un farol (...) Echamos las cenizas una tarde de sol en el East River³¹⁰.

En la filosofía zen el encuentro con la muerte es una oportunidad para comprender la siguiente norma ética: “no hay nada —lo que se dice nada— que no esté sujeto al cambio y a la disolución”³¹¹, la cual, purifica la muerte y contrarresta las pasiones disfóricas que esta causa. En ese marco axiológico, se debe permitir que la muerte sea y se sienta sin obstrucciones. No es concebida como un final, sí como la vía de acceso a la liberación. Así lo expresa David al suponer lo que Pablo y Jacobo le dirían a Sara, en una de las llamadas telefónicas realizadas durante el traslado al lugar donde ocurría la muerte asistida:

Yo no sé qué le diría a los muchachos (...) O tal vez si sé o lo adivino: le decían que lo que iban a hacer era lo mejor para Jacobo, pues ya no aguantaba más; que era un crimen seguir sufriendo tanto y que no lo pensarán como un final sino como las puertas de su liberación, de su redención. Seguramente eso³¹².

Al aceptar el morir de su hijo, David reconoce que la muerte es un hecho con el que debe aprender a vivir. En los sistemas de creencia del estoicismo y el zen esta verdad erige el recorrido de la vida; por lo tanto, proponen formas de vida que ofrecen oportunidades para desentrañar el fenómeno preparando al ser humano para vivir y experimentar el morir del otro y el propio con plena conciencia sobre:

considerados seres iluminados que transmiten paz y armonía, razón por la que se les ve en los santuarios y templos budistas.

³¹⁰ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp.124-128.

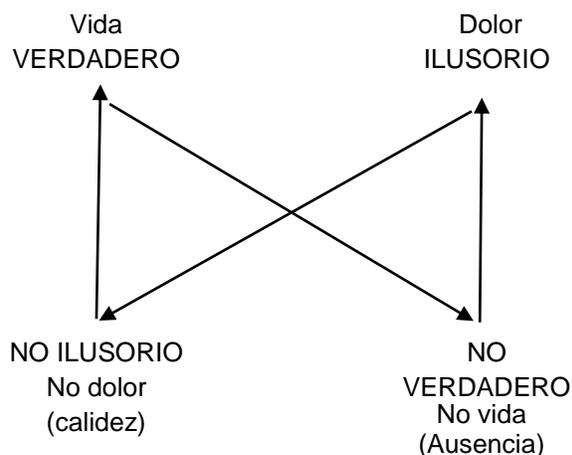
³¹¹ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. cit.*, p.250.

³¹² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.37.

deber-vivir, deber-morir, saber-vivir y saber-morir. Sin embargo, la intensidad de la aflicción sentida al significar la muerte asistida en una interacción filial empaña la claridad de esos razonamientos, y por ende, la aceptación de esa forma de morir.

Aunado a lo anterior, el Budismo Zen no niega la muerte, aquello que esta doctrina rechaza es la consecuencia existencial de la muerte: el sufrimiento³¹³. Bajo este orden, el dolor por la ausencia de un ser querido es una construcción discursiva sujeta a la elección y la libertad. En ese orden, es el actor-narrador quien controla el sufrimiento o la alegría por la muerte de su hijo. La superación del duelo por la muerte de un hijo y aclarar los oscurecimientos que nublan la conciencia sobre ese acto es una tarea duradera y difícil, como difícil es alcanzar la iluminación, pero David da sentido a esta crisis creando un simulacro semiótico donde niega la ausencia de su hijo, y el dolor, que es ilusorio, es rechazado: “(...) pienso en mi hijo y los sentimientos son tan cálidos, que se me ocurre pensar que la vida es eterna, quieta y eterna, y el dolor una ilusión”³¹⁴. El siguiente cuadrado semiótico ilustra, el carácter ilusorio del dolor y la manera en que ocurre la circulación de los valores modales que potencian el juicio veridictorio sobre la vida, la muerte y el dolor.

Figura 12. Circulación de los valores modales veridictorios que niegan la existencia del dolor y mitigan la ausencia propiciada por la muerte.



³¹³ ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. *Op. cit.*, p.54.

³¹⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.22.

Hasta aquí, se ha caracterizado la expresión de los signos plásticos en “La pintura del Ferry” y se han establecido importantes correlaciones entre la figuratividad proporcionada por la luz y el plano del contenido. Sin embargo, aún se desconocen otras figuras y otras estructuras fundamentales, de las cuales han sido abordadas la aflicción y el dolor. Con este fin, a continuación se puntualiza el método empleado para articular dichas figurativizaciones a distintas categorías pasionales y axiológicas. Seguidamente, se analizan con detenimiento las estructuras del contenido que significan la muerte y el morir a través del estudio de las funciones semióticas que cumplen la espacialización, la temporalización, la narratividad y la estesis en la producción del discurso enunciado en la pintura.

2.3.3 Equilibrio entre aflicción y alegría o entre el Purgatorio y *El Jardín de las delicias*. En el presente apartado se describe la pasionalidad disfórica que significa el morir del hijo, y de igual modo, se estudia el funcionamiento de la axiología en la construcción del juicio ético que actualiza las pasiones eufóricas de manera predominante sobre la aflicción. El análisis de estos procesos se hace a partir de la figuratividad que el enunciador refiere para indicar la sensibilidad experimentada de cara a la muerte; en razón de esto, se caracteriza la interrelación entre la aflicción y la alegría sobre el orden ético y estético enunciado en imágenes de las pinturas del purgatorio y en la obra de arte *El Jardín de las delicias*. En ese sentido, la interpretación de estos estados pasionales deriva de una adaptación a la propuesta del Grupo μ acerca de la “solidaridad entre el signo plástico y el signo icónico”³¹⁵. Esta orientación sigue, en principio, una lectura basada en la semejanza mediante el reconocimiento de los tipos³¹⁶, en la cual el sentido es producto del

³¹⁵ GROUPE μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. *Op. cit.*, p.104.

³¹⁶ “El concepto de *tipo*, que es una categoría visual que se acerca a la *forma* (*form* o forma estructural) (...) queda separada del *referente*, que sería algo más concreto. Por seguir uno de los ejemplos que propone el Grupo μ , “gato” correspondería a *un tipo*, “un gato en concreto” podría constituirse en referente, y “la imagen del gato” sería el *significante*”. MARTÍN, Juan. El significado connotativo del signo plástico en la comunicación visual: gestión para el rediseño de los diarios en la planificación estratégica de la imagen pública. Tesis doctoral. Universidad pontificia de salamanca, 2005. p. 87.

parecido entre las características espaciales del signo y los objetos del espectáculo natural³¹⁷. Sin embargo, hay áreas del significante que el ícono y el símbolo no alcanza a cubrir por sí solos. Se trata de residuos de los procesos cognitivos, interpretables mediante indicios, en un proceso denominado *remisión indiciaria*. Al respecto, el Grupo μ aclara: “la remisión indiciaria es binaria y motivada. Binaria porque es un simple enlace entre indicante e indicado; motivado por una estructura causal (como la huella de pasos por el paso, o el humo por el fuego)”³¹⁸.

Por tanto, debido al grado de abstracción alcanzado en “La pintura del Ferry”, de acuerdo a lo enunciado en la traducción verbal, en las áreas del significante en que la relación entre las figurativizaciones y el mundo natural no es explícita, la remisión indiciaria analiza en las figuras que describen el color, las formas, la luz, etc., leídos como índices plásticos, una disposición estética hacia el mundo que remite a las categorías del significado. La significación consistirá, entonces, en la articulación del agrado o el desagrado que el actor-narrador expresa sobre los rasgos plásticos, relacionados de manera motivada a los estados emocionales o psicológicos experimentados siendo testigo del morir de su hijo.

La pasión dominante en la sintaxis pasional que expresa el enunciador, interpretada ya a partir de figurativizaciones de la oscuridad, es la aflicción. Su presencia en la manifestación fórica de la muerte y el morir corresponde a las continuidades y discontinuidades de los recorridos narrativo, pasional y modal. Dicho de otro modo, los desvíos en los programas narrativos, la disposición del sujeto de hacer para actuar de cierto modo y la imprevisibilidad inciden sobre la pasionalidad. Todo lo anterior intensifica su manifestación: en ciertas circunstancias se expresa con toda su fuerza, y en otras, su influencia sobre el actor-narrador decrece. El siguiente cuadro condensa los enunciados de estado que informan sobre las estructuras pasionales indicadas por las figurativizaciones del color y la luz en la pintura.

³¹⁷ *Ibíd.*, p.26.

³¹⁸ GROUPE μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. *Op. cit.*, p.117.

Cuadro 6. Estructuras del contenido que significan el morir mediante la estesis y la pasionalidad indicadas en “La pintura del ferry”.

EUFORIA	DISFORIA
<p>Valoraciones de la figuratividad de la espuma</p> <p>Movilidad Belleza Incomprensibilidad Caoticidad Separación y no separación del agua Bien (juicio estético positivo)</p>	<p>Valoraciones de la figuratividad del agua</p> <p>Desagrado por el color Color verde pálido, superficial, vitrificado Dificultad para visualizar y sentir la muerte localizada en la profundidad abisal</p>
<p>Estados pasionales indicados por la figuratividad de “La pintura del ferry”</p>	
<p>Alegría</p> <p><i>“Sara se abrió y me guardó en ella (...) para (...) así confortarme, confortarse, y encontrar la compañía de nuestro amor en el dolor (González, 2011, p.78)”.</i></p> <p><i>“Sara y yo dormimos (...) abrazándonos de frente con tal intensidad que alcanzamos una comunión absoluta en el placer y sobre todo en la aflicción. (...) No sé cuántas veces habremos hecho el amor (...) tanto en épocas felices como en momentos tan horrendo como el que estábamos viviendo (González, 2011, p. 55)”.</i></p> <p><i>“Son risas en la sala. Con seguridad Arturo estaba payaseando. (...) En efecto hacía la imitación de Preet hablando conmigo (...) Parecía ponerse de pronto aún más flaco, y largo, pero sobre todo, más estoico (González, 2011, p. 95)”.</i></p>	<p>Aflicción</p> <p><i>“Acostado junto a Sara, con el caracol de nuestras manos todavía sobre mi pierna, pensé que todos, Sara, yo, los tres muchachos, James, Debrah, Venus, y Michael O´ Neal, parecíamos encerrados por toda la eternidad en una casa en llamas. De vez en cuando abría yo los ojos y veía por la ventana la noche ciega; los cerraba y contemplaba la aflicción que me devoraba por dentro como la zarza ardiente (González, 2011, p. 103)”.</i></p> <p><i>“Cerré los ojos y contemplé la pena que vivía en mí en ese instante y que me rodeaba como las llamas de las pinturas del purgatorio (González, 2011, p. 75)”.</i></p>
	<p>Dolor físico</p> <p><i>“Tampoco es más estable el dolor físico (...). Es como (...) si mis piernas estuvieran congeladas y al mismo tiempo envueltas en tizones encendidos” (González, 2011, p. 76).</i></p> <p><i>“De fantasmas esos dolores tienen muy poco (...) a veces el tormento es demasiado, como si (...) te metieran las piernas en una hoguera” (González, 2011, p. 56).</i></p>

No solo la figuratividad oscura expresa la aflicción, también lo hace el fuego. Al comienzo del apartado general sobre la enunciación no verbal se describió el mundo del actor-narrador siendo testigo del morir de su hijo (ver pág. 102), ahora se retoma la expresión: “entramos en el más profundo de los infiernos”³¹⁹ para ejemplificar el uso del lenguaje metafórico por parte de David, su hijo y el amigo de este (Michael O’ Neal) en sus descripciones del dolor emocional y el dolor físico sentidos en la enfermedad y en la inminencia de la muerte. Como se puede evidenciar en las expresiones subrayadas en el Cuadro 6, la disforia de su estado de aflicción y la patemización del dolor físico en el hijo alcanzan una intensidad insoportable que lleva el lenguaje hasta el límite para dar cuenta, mediante la metáfora, de aquellas pasiones inabordables en el lenguaje común. El sujeto pasional encuentra en la figura del fuego, que remite al penar de las almas ardiendo en el purgatorio, un medio de visualización. Así, el infierno y las llamas articuladas al dolor intenso sugieren una lectura del sufrimiento que adviene con la enfermedad y la muerte, dentro de las creencias y valores de la cristiandad.

El Juicio o Purgatorio y el Infierno constituyen dos de las cuatro postrimerías o novísimos³²⁰ de la doctrina cristiana, las dos restantes, la primera y la cuarta, son la muerte y el Paraíso. Como todas las enseñanzas sobre el más allá, estos estados posteriores al fin que arriba con la muerte provienen de la mitología religiosa y de

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 21.

³²⁰ En la escatología cristiana estos términos señalan el destino final de hombre y condensan las cuatro novedades o acontecimientos que ocurrirán a continuación de la muerte. “El fin de la religión católica es formar a los fieles en estas creencias, al enseñarles durante toda la vida la preparación hacia su objetivo: la salvación de sus almas y la nueva vida en Cristo”. GARCÍA, Consuelo. La escatología cristiana que llegó con los misioneros a la Nueva España. *Revista Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Escatología y ritos funerarios*, 2012, N° 2, pp. 17-26. p.18.

Estas postrimerías explican el destino final del mundo y de la humanidad, por tan razón, algunos teólogos han ampliado la terminología y proponen una secuencia escatológica del más allá de la muerte, empleando estas categorías: “Juicio Particular, Cielo, Purificación Final o Purgatorio, Infierno y Juicio Final”. MANZANO, Francisco. Representaciones del Juicio Final en catedrales medievales. *Revista Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Escatología y ritos funerarios*, 2012, N° 2, pp. 1-18. p.3.

Algunos autores eclesiásticos no incluyen el Purgatorio, por tratarse de un lugar intermedio y no un destino definitivo para las almas después de la muerte. Por otro lado, el Juicio Particular se refiere a la evaluación moral personal y el Juicio Final a la justicia divina que caerá sobre toda la humanidad.

las escrituras bíblicas consolidadas en la imaginería popular, la literatura y la iconografía³²¹. En la Edad media, las personas estaban “demasiado familiarizadas con las imágenes de la muerte para conmoverse por ellas”³²² y “los hombres de la iglesia siempre han tratado de dar miedo, miedo del infierno, más que de la muerte”³²³. Por esto, la iconografía del purgatorio y de las almas consumidas por las llamas apoyaban a los predicadores que hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno³²⁴. Esto acentuó el miedo a la muerte: “quizás los fieles no pensaban necesariamente en el infierno, pero entonces quedaron más sorprendidos por las imágenes de la muerte”³²⁵.

Los conceptos Cielo e Infierno no son una creencia exclusiva de la religión cristiana, tampoco lo es la noción de Purgatorio. Estos tienen distintas representaciones e interpretaciones: en el Islam, por ejemplo, el Corán enseña a los musulmanes el Jardín y el Fuego, similares al Cielo y el Infierno cristianos. Se trata de obras de la creación de Dios donde serán enviados el Día del Juicio Final o de la Discriminación los justos y los malvados. En el caso del Judaísmo, “no hay nada que se ofrezca a manera de promesa o de compensación al individuo, nada que apunte al hecho de que vaya a gozar de una vida feliz en compañía de Dios más allá de la muerte”³²⁶. Tampoco hay un infierno, solo existe el Sheol, un reino bajo la tierra que acoge a buenos y malos³²⁷ y aunque se le evitaba y despertaba emociones de rechazo, no

³²¹ Vinculada de manera estrecha con ese proceso de construcción de la doctrina del Juicio final Cristiano, se constituyó también a partir de la Edad Media, una iconografía que intentó expresar en imágenes los pormenores del tema, cuyas principales fuentes literarias fueron las visiones escatológicas de Daniel y el Libro de Job en el *Antiguo Testamento*, así como el Evangelio de San Mateo en el *Nuevo Testamento* (Réau, 2000: 748-752). Otras fuentes literarias del tema fueron el *Speculum Maius* de Vicente Beauvais (1190-1264) y el Apocalipsis de San Juan”. MANZANO, Francisco. Representaciones del Juicio Final en catedrales medievales. *Op. cit.*, pp. 3-4.

³²² ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. *Op. cit.*, p. 111.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. cit.*, p.76.

³²⁷ GÓMEZ, Nora. Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los beatos. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2016. p. 50.

era un lugar de castigo, como posteriormente lo serían el Infierno y el Purgatorio en el Cristianismo.

En la cosmovisión del Hinduismo, tras la muerte, se espera la consecución del *brahmán-nirvana*, un estado de liberación en el que el fiel a Khrisna se encuentra en paz y felicidad y vive eternamente junto a él; de no ser así, “renace repetidas veces hasta que halla su propia vía a la liberación”³²⁸ de la ley del Karma por las consecuencias de las acciones realizadas en vidas pasadas. Existe la creencia en varios “cielos” y varios “infiernos”³²⁹ (nakaras) que determinan el renacimiento en una buena vida o en condiciones adversas³³⁰. Esos infiernos difieren del cristiano en su pluralidad y en que la instancia en sus ámbitos, aunque puede ser muy larga, no es eterna³³¹. En este sentido, son más equiparables al Purgatorio, pues son el lugar de purificación de las almas. Por su parte, la doctrina espiritual del budismo desarrolla un no teísmo y se distancia del Hinduismo en cuanto cuestiona la cadena de renacimientos (samsara) que están condicionadas por la ley kármica. Por lo tanto, las creencias del más allá de la muerte pierden valor; no existen el Infierno, el Cielo o el Purgatorio tal como se conoce en las otras religiones, sino que las experiencias infernales y liberadoras ocurren en el transcurso de la vida, es decir, en la experiencia terrenal y no en lo sobrenatural. En este sistema ético las consecuencias del karma se manifiestan en la vida futura si el sufrimiento y la causa que lo origina no son extinguidos.

Este recorrido evidencia que los términos Cielo e Infierno hacen parte de la doctrina de varias creencias religiosas. No sucede lo mismo con la noción de Purgatorio, arraigada en el Cristianismo; esta quizás sea “la única religión que ha desarrollado de manera sistemática la creencia en un lugar (o un estado) transitorio luego de la

³²⁸ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. cit.*, p.200.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ BOWKER, John. Los significados de la muerte. *Op. cit.*, p.203.

³³¹ *Ibidem*.

muerte en donde el alma se purifica de sus pecados antes de entrar al Paraíso”³³². Si bien el término Purgatorio no aparece explícitamente en las escrituras bíblicas, la creencia en un tercer lugar se impuso en la Edad Media, y solo hasta el siglo XII, entre 1150 y 1200, se incluyó la palabra *purgatorium* en el discurso popular cristiano³³³. La herencia de elementos como el Sheol, el Hades o los Campos Elíseos influenció el Cristianismo y reforzó la naturaleza de la dialéctica entre el mundo terrenal y el más allá, basada en la distribución espacial, temporal y axiológica de la triada Infierno-Tierra-Cielo. La incorporación del Purgatorio a esta espacialización (arriba-abajo) introdujo una modificación en los esquemas espacio-temporales del pensamiento cristiano. Al respecto, Le Goff insiste en la importancia del proceso de espacialización del más allá en relación con el espacio de los vivos:

La organización de los diferentes espacios: geográfico, económico, político ideológico, etc..., en que se mueven las sociedades es un aspecto muy importante de su historia. Organizar el espacio de su más allá fue una operación de vasto alcance para la sociedad cristiana. Cuanto se aguarda la resurrección de los muertos, la geografía del otro mundo no es un asunto secundario. Y cabe suponer que no dejen de darse las relaciones entre la manera como semejante sociedad organiza su espacio de acá abajo y su espacio del más allá. Porque ambos espacios se ligan entre sí a través de las relaciones que unen a la sociedad de los muertos con los vivos³³⁴.

En efecto, la nueva geografía del más allá que se instala de manera secular en la cristiandad concibe la localización del Purgatorio en un lugar intermedio en la oposición Cielo- Infierno³³⁵. Al comienzo de la Edad Media, los sermones enseñaban a los fieles los valores y las conductas morales admirados por Dios y aquellos que eran reprochables; sin embargo, los cristianos se preocuparon por la situación de las almas pecadoras entre la muerte y el Juicio Final. Los representantes de la Iglesia católica en ese período pensaron que algunas almas, que hubieran cometido pecados veniales (perdonables), quizás podían salvarse

³³² WIESSE, Jorge. El purgatorio, los purgatorios. En: Purgatorios, purgatori. 1ª edición versión e-book. Lima: Universidad del pacífico. 2015. p. 7.

³³³ LE GOFF, Jacques. El nacimiento del purgatorio. Madrid: Editorial Tartus, 1989. p.12.

³³⁴ *Ibíd.*, p.13.

³³⁵ *Ibíd.*, p.9.

pasando por alguna prueba³³⁶. Así, el concepto de Purgatorio transforma no solo la simbología del espacio, sino también la representación del tiempo de los cristianos, pues implica una distensión que prolonga la estancia en la Tierra y la llegada al Cielo.

La espacialización del Purgatorio encuentra su máxima expresión en *La divina comedia* de Dante Alighieri. “fue el poeta quien le otorgó al concepto la plasticidad generada por su poderosa imaginación”³³⁷. La forma visual que ideó fue la de una montaña estratificada en la que se encontraban las almas que aspiraban ascender al Cielo obteniendo la purificación de sus penas y culpas. La descripción gráfica del purgatorio dantesco fue determinante en la separación de este lugar del Infierno: Dante extrae el purgatorio del mundo subterráneo y lo localiza en la Tierra, esto establece una clara distinción entre las almas perdonables y las almas condenadas eternamente al infierno.

Por otro lado, la iconografía inspirada en el espacio del más allá contribuyó al conocimiento del Infierno y del Purgatorio a través de las imágenes creadas por la imaginería popular y el arte religioso. Obras míticas como *El Tríptico del Juicio Final*, de Lucas de Leiden, la creación del Bosco, de idéntico título, o la enigmática obra *El Jardín de las delicias*, del mismo autor, proponen estructuras narrativas e inscriben recorridos simbólicos en el purgatorio en los que el fuego es una figura representativa. De acuerdo con Le Goff, el fuego del purgatorio posee una naturaleza variada: cumple diversas funciones, por lo tanto, tiene diferentes interpretaciones³³⁸:

Tan pronto aparece sobre todo como purificador, tan pronto ante todo como punitivo, tan pronto incluso como que pone a prueba. Se ofrece a veces como actual, y a veces como futuro, en los más de los casos como real, pero en alguna ocasión como espiritual, concerniente a ciertos seres humanos o a todo el mundo. Pero es evidente

³³⁶ *Ibid.*, p.11.

³³⁷ WIESSE, Jorge. El purgatorio, los purgatorios. En: Purgatorios, purgatori. *Op. cit.*, p.9.

³³⁸ LE GOFF, Jacques. El nacimiento del purgatorio. *Op. cit.*, p.20.

que se trata siempre del mismo fuego; y el fuego del Purgatorio, en su complejidad, es el heredero de los múltiples semblantes del fuego divino³³⁹.

Sin embargo, el simbolismo del fuego construido durante años en la iconografía, proporciona interpretaciones pavorosas. El que aparece con recurrencia en las pinturas sobre el Infierno, el Juicio Final y el Apocalipsis, de acuerdo con Eco, es la manifestación de lo feo en el mundo cristiano bajo la forma de lo terrorífico³⁴⁰; también lo es el fuego de las pinturas del purgatorio que expresa penurias semejantes a las del infierno y se vincula con el paso por una vida tormentosa, *no-vida*, cercana a la muerte: aquel que el enunciador de *La luz difícil* no puede dejar de ver ni sentir. Sus descripciones sobre la aflicción invasiva van desde el fuego del Infierno, al del Purgatorio y al de las llamas que penetran el cuerpo y causan emociones y afecciones somáticas horribles. La intensidad de las llamas se manifiesta unas veces con mayor fuerza, atormentándole el cuerpo: “me había regresado con toda su fuerza la aflicción, y las llamas me recorrían por dentro, unas veces por un costado, otras por el otro y casi me asfixiaban”³⁴¹; otra vez eran visiones que parecían ser eternas: “Yo había pasado mucho tiempo contemplando en mí, sin abrir una sola vez los ojos, unas llamas que parecían, o tal vez eran eternas”³⁴², y otras, aparecían como recuerdos. Incluso, la figura del diablo, alegoría del mal, aparece en una de esas descripciones:

Era una lucha contra la aniquilación, en la que, para vencer el caos, había que plasmarlo como agarrando a un diablo por la cola y estrellándolo contra una tapia. Y aquí veo que vuelven a aparecer, trasmutadas, las imágenes religiosas de mi niñez en el muy católico Envigado, y relacionadas de manera absurda con una pintura casi abstracta que solo a los tontos podría parecer fría³⁴³.

³³⁹ *Ibíd.*, p.21.

³⁴⁰ ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Traducción de María Pons Irazazábal Primera edición. Barcelona: Editorial Lumen. 2007. p. 73.

³⁴¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 98.

³⁴² *Ibíd.*, p.78.

³⁴³ *Ibíd.*, p.94.

Este enunciado evidencia marcas del dominio del Catolicismo en Colombia, y por ende, la inmersión cotidiana de sus habitantes, desde temprana edad, en las creencias cristianas sobre el más allá y sobre el mal encarnado en el diablo³⁴⁴, figura de lo feo y lo repulsivo, necesaria para mantener el orden y la moralidad del sistema e institucionalizar “El temor de Dios”³⁴⁵. Este valor cristiano cultiva la fe y normaliza el miedo generalizado a la muerte, al pecado y al sufrimiento, más aun en Colombia, una nación que ocupa el séptimo lugar en el listado de los diez países más católicos del mundo, de acuerdo a las estadísticas de Oficiales de la Iglesia Católica, publicadas en “El Anuario Pontificio 2017 y de Estadísticas de la Iglesia 2015”³⁴⁶.

La consolidación de Colombia como una nación católica es un proceso prolongado en el que este informe no ahondará por falta de espacio. Aunado a esto, el interés de este análisis se centra en desentrañar el proceso de significación del morir, en el cual el sistema de significados, valores y prácticas que conforman el Cristianismo es insuficiente para comprender la muerte de un hijo joven. Ante esto, David expresa la magnitud del desconuelo que le causa la insospechada muerte de Jacobo: no sabe cómo significar el hecho que tuviese que morir y confiesa que no existe ningún Dios que pueda brindarle protección y esperanza de que su sufrimiento alguna vez

³⁴⁴ “El diablo no aparece nunca con la evidencia «somática» con que lo representará la Edad Media; y de ultratumba se mencionarán de forma bastante genérica los sufrimientos de los pecadores (llanto y crujir de dientes, fuego eterno), pero nunca se ofrecerá una imagen viva y evidente. (...) En los evangelios el diablo solo se describe por los efectos que provoca, pero además de tentar a Jesús es expulsado varias veces del cuerpo de los endemoniados, es citado por Jesús y definido de distintas maneras como el Maligno, el Enemigo, Belcebú, el Mentiroso, el Príncipe de este mundo”. ECO, Umberto. Historia de la fealdad. *Op. cit.*, pp. 73-90.

³⁴⁵ “El «temor del Señor» es un concepto cuya expresión tiene abundantes apariciones en los libros sapienciales de la biblia, por tanto, se refiere a la sabiduría sobre la verdad de la salvación que Dios profesa. Dicha sabiduría promueve una forma de temor que se manifiesta en respeto, admiración, gratitud y sumisión hacia Dios. Dentro de la moral cristiana este es un valor fundamental que ratifica la fe, y la interpretación y la práctica de la verdad anunciada por Dios. CARDONA, Hernán. El temor de Dios en el siglo XXI, algunos rostros vigentes en la Biblia. *Revista cuestiones teológicas*, 2014, pp. 133-166. pp.135-136.

³⁴⁶Anuario Pontificio 2017 y de Estadísticas de la Iglesia 2015. Agencia Fides [En línea] Ciudad del Vaticano. (Recuperado el 25 de Octubre de 2019.) Disponible en <https://press.vatican.va/content/salastampa/es/bollettino/pubblico/2017/04/06/ter.html>

cese, lo cual, constituye una muestra de rechazo a la cristiandad y aún más, la admisión de un ateísmo:

Quién fuera creyente pensé, para ir ahora mismo a alguna iglesia, confesarse, aunque ni sé de qué, rezar. Cómo quisiera yo tener mis dioses tutelares, pensé, para sacrificarles un conejo, dedicarles sahumerios, de humo espeso, ponerles frutas, ofrecerles flores. Pero no había Virgen para mí, ni Dioses tutelares³⁴⁷.

La muerte, bajo la modalidad de muerte asistida, resulta desconcertante, pues puede asumirse como una mala acción cometida bajo la responsabilidad de David. La sensación de estar en el purgatorio o vivir un purgatorio, no solo se debe al sufrimiento, sino también a la culpabilidad. Así lo afirma Arens: “El purgatorio es el lugar donde se purga o se purifica. Se presupone que queda algo pendiente que debe ser saldado, eliminado o limpiado. (...). Establece una diferencia entre pecado (que se perdona) y pena (castigo que debe cumplirse para así cancelar la ‘deuda’)”³⁴⁸. En este mismo orden de ideas, Le Goff aclara: “Hay una estrecha relación entre el purgatorio, más allá intermedio, y un tipo de pecado intermedio entre la pureza de los santos y los justos y la imperdonable culpabilidad de los pecadores criminales”³⁴⁹.

Por lo tanto, la muerte asistida, comprendida dentro de los valores cristianos genera ambas cosas: pena y culpabilidad. Aunque Jacobo, de dieciocho años, en ejercicio de su autonomía, decide morir, la imposibilidad de influir en dicha decisión y evitar lo que en la creencia cristiana se considera un pecado: la elección consciente de la forma de darse la propia muerte (eutanasia o suicidio) puede producir en el padre un sentimiento de culpa por aprobar un acto inmoral que despierta repudio en el universo cultural cristiano. La confrontación subjetiva que vive David en el proceso de morir de su hijo se debe a que no tiene claridad del rol que ocupa³⁵⁰ en la

³⁴⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 57.

³⁴⁸ ARENS, Eduardo. Purgatorio, ¿Mito o realidad? En: Purgatorios, purgatori. *Op. cit.*, p.24.

³⁴⁹ LE GOFF, Jacques. El nacimiento del purgatorio. *Op. cit.*, p.15.

³⁵⁰ VAN ALPHEN, Ernst. Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad. *Op. cit.*, p.4.

estructura actancial del programa narrativo de muerte asistida. Sin embargo, la culpa no es explícita en el recorrido pasional de David. Sí lo es la pena. Esta pasión caracteriza el estado de insatisfacción tras la participación en una acción de la cual debe renunciar a proteger la valiosa vida de su primogénito y disjuntarse definitivamente de él; por ende, la transformación resultante deja al sujeto en una crisis de sentido y en un estado de disforia por dicha ausencia. En ese caso, al igual que en la evaluación ética de la culpa, en la moralización de la pena el sujeto no tiene claro si actúo como antisujeto o como ayudante y experimenta una subjetividad ambigua entre la responsabilidad y la victimización³⁵¹.

Respecto a este conflicto, David destaca en su enunciado una obra particular: *El sacrificio de Isaac*, en su propia versión de la pintura de Rembrandt. Este intertexto se correlaciona con la significación de la muerte de un hijo como un acto de abnegación. El sacrificio de la muerte de un hijo se traduce en el padre en sufrimiento por el cumplimiento de una obligación ética (*deber-ser* de la muerte) en la que este asume cierta responsabilidad. Aun así, la representación de dicho sacrificio cristiano no puede explicar gráfica o narrativamente el significado de la muerte de Jacobo, y David se rehúsa a asumir el rol actancial que sugieren la narración de esa pintura.

Así, en la muerte asistida del hijo confluyen el bien (fin del sufrimiento) y el mal (la imposibilidad de evitar la muerte) cediendo lugar a una confrontación imposible de solventar en la lógica dualista del orden axiológico cristiano, cuya irresolución conlleva a “vivir un infierno o un purgatorio” de manera indefinida y descontrolada, haciendo imposible la viabilidad de la vida y exacerbando el dolor; es decir, acentuando el sinsentido, tal como se evidencia en las expresiones de disforia y aflicción presentadas en la el Cuadro 6.

³⁵¹ *Ibidem*.

El panorama se complica aún más visto con amplitud desde el juicio sociolectal, que incluye además de lo religioso, los terrenos: jurídico, médico, bioético y otros sectores que tienen participación en la legitimación o deslegitimación de la práctica de la muerte asistida. Esto se debe a que las pasiones son atravesadas por una moralización desde los juicios colectivos; por tanto, la estética y la ética individual no pueden escapar a los juicios éticos y estéticos construidos y consolidados socialmente sobre esta forma de morir. Así, los estatus de la muerte asistida, tales como: su fealdad, su belleza, el bien o el mal causado, el horror o la satisfacción sentida, su legalidad o ilegalidad, etc... son producto de una articulación entre una estética y una ética ideolectal y sociolectal³⁵².

Frente a este hecho, la ética budista, aunque es más flexible que la de otras religiones acerca de la dignidad de la vida y la elección consciente de la muerte³⁵³, sin dejar de cuestionar de manera persistente y aguda la eutanasia, el suicidio, y otras formas de morir proporciona un horizonte más amplio para entender la complejidad de la culpa o el sufrimiento por la participación en la muerte asistida de una persona dentro de una relación filial; lo hace orientando “el camino hacia el dominio de la propia mente a fin de evitar el karma”³⁵⁴, lo cual proporciona mayor claridad y seguridad en la decisión de cuál rol actuarial asumir en el morir de otro.

Anteriormente, se mencionó que el dolor y el sufrimiento son ilusorios; siendo esta, una afirmación coherente en la lógica budista, también lo es, aceptar que el karma generado por el hecho que un hijo tenga que morir es una creación de la mente, producto de falsas percepciones, que pueden ser corregidas mediante el giro hacia la liberación de las perspectivas preconcebidas sobre el sufrimiento, la muerte y el

³⁵² GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. *Op. cit.*, pp. 83-86.

³⁵³ Ver ampliación de esta idea en la página 197.

³⁵⁴ ALONSO, María y TELLERÍA, Ana. Budismo: una ética aplicada. *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, 2014, n.21, p.55-71, p. 58.

morir. Respecto a los conflictos emocionales y éticos propiciados por la experiencia ante la muerte digna,

El Budismo siempre ha reconocido la importancia de la decisión individual, no obstante las presiones sociales (...) Los médicos a quienes no les gusta la idea de cortar la vida de una persona preferirían prolongar los procesos materiales de la vida, sin preocuparse por la calidad mental de esa vida. Es aquí donde los budistas están en desacuerdo con la medicina occidental materialista. Pero no es necesario que exista conflicto entre el Budismo y la medicina. (...) Lo que importa a los budistas es si se le concederá o no a la persona la responsabilidad por su propia vida y destino. Toda la tradición budista, y en particular la del suicidio dentro de Japón, plantea que la decisión personal en lo que respecta al tiempo y a la forma de morir es de extrema importancia, y todo lo que hagan los otros para oscurecer la mente del que está muriendo o para despojarlo de tal elección constituye una violación de los principios budistas. Los budistas japoneses pueden respetar esta decisión más que las culturas occidentales y conducir la bioética humanitaria en una perspectiva diferente hacia la muerte dignificada³⁵⁵.

Por todo lo dicho hasta aquí, la transgresión al cúmulo de ideas cristianas, manifestada en el arte para contrarrestar el sufrimiento, el horror y lo feo, cuya base axiológica son los valores del Budismo Zen y la ética de los estoicos constituye la base del dispositivo de significación del proceso de morir construido por David. De manera explícita, el contraste figurativo entre el fuego del Purgatorio cristiano y la luz en el Zen ilustra en la siguiente metáfora, la manera en que la iluminación y el nirvana mitigan el sufrimiento: “la consecución del nirvana suele compararse con la extinción del fuego, asociando una llama extinguida con el retorno a un estado difuso, tranquilo”³⁵⁶.

Pese a la magnitud de los estados disfóricos descritos, estos sintonizan con el placer, el amor y el humor que logran confrontarlos. Tal efecto obedece a la

³⁵⁵ BECKER, Carl. Opiniones budistas acerca del suicidio y la eutanasia. En: Revista de Estudios Budistas Número 4. México- Buenos Aires. Octubre 1992 a marzo 1993, pp. 26-27.

³⁵⁶La palabra nirvana proviene del sánscrito que significa “enfriar soplando” y hace referencia a quien ha “enfriado” el fuego de los kleshas, es decir, obstáculos o venenos de deseo, odio e ignorancia que crean Karma y atan al individuo al samsara. De ese modo, en los textos budistas la consecución del nirvana suele compararse con la extinción del fuego, asociando una llama extinguida con el retorno a un estado difuso, tranquilo y eterno”. ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. *Op. cit.*, p.16.

moralización influenciada por la ética estoica sugerida en una de las normas que dominan el sistema de valores que rigen la existencia del enunciador. Mencionada ya en la primera parte de este capítulo (ver págs. 65 y 71), dicha norma apela al sentido estético de una armonía indestructible entre la aflicción y la alegría (ver enunciados que expresan humor, belleza, deleite, amor y placer en el Cuadro 6), en la cual esta última siempre aflora sobre el mal.

En conjunción con la alegría, la ética y la estética se encuentran en sintonía absoluta y modalizan al sujeto mediante el *saber* aduciendo a la sabiduría en la ética estoica para contrarrestar la aflicción, de la cual no se encuentra disjunto, dado que las pasiones no existen en estado puro; pasiones opuestas coexisten, y se manifiestan: unas con menor fuerza, otras con mayor intensidad. En el caso de David, la alegría se antepone a la aflicción, lo cual, deriva en una transformación de estado que incide en la mitigación de percepciones y valoraciones negativas sobre el morir. El efecto de sentido generado por el incremento de la alegría crea un simulacro semiótico en el que el actor-narrador se distrae temporalmente de la aflicción y antepone el orden al caos.

Aunado a lo anterior, en la estoica la sabiduría no se comprende sin la virtud, por consiguiente, la sobremodalización por el saber deriva en la actualización de este valor mediante la práctica del *saber deber ser* y el *saber deber hacer*. En este orden de ideas, respecto al hacer y la sensibilidad del enunciador siendo testigo y participante pasivo en la práctica de la muerte asistida a su hijo, la estabilidad de la valoración positiva sobre esta forma de morir hace viable la articulación entre la pasión y la razón, de modo tal, que los estados de ánimo se equilibran y tienden a la tranquilidad (*ataraxia*), a la mitigación de la aflicción y a la supremacía de la alegría. De esta manera, la sabiduría y la virtud trabajan en función del control de las pasiones que perturban el cuerpo y la razón, para actualizar el bien frente a la presión ejercida por la presencia de la muerte en el campo perceptivo.

Con todo esto, la estabilidad de estos valores es relativa y su virtualización o actualización está sujeta al equilibrio entre lo sensible y lo inteligible, a la imprevisibilidad y a la transitoriedad de los estados de ánimo. Precisamente, la fluctuación entre la aflicción y la alegría experimentada por David, evidenciada en los enunciados de estado mencionados en el Cuadro 6, es ausente en las imágenes del purgatorio, dominadas por la aflicción casi eterna, o en las imágenes del paraíso pacífico y seguro creado por Dios para el bienestar y la protección de la humanidad. A estas espacialidades corresponde la exclusividad y la permanencia. Por el contrario, la confluencia y la transitoriedad entre aflicción y alegría sí se expresa en *El Jardín de las delicias*, la mítica obra del Bosco a la que el enunciador se remite para ilustrar la naturaleza variable de la estructura narrativa y la sintaxis pasional vivida en el proceso de morir de su hijo.

El Jardín de las delicias es un tríptico trascendental y vigente en la historia de la humanidad desde su creación entre 1500 y 1505. Debe su nombre al panel central, el jardín de las delicias propiamente dicho. Distinto al Paraíso creado por Dios, libre de pecados, y al Infierno, lugar de condena por el pecado, que aparecen representados en los paneles extremos del tríptico, el escenario central no es solo la manifestación del espacio caótico y demencial que habita la humanidad, sino también una invención suya. Este jardín es la representación del paraíso creado por el hombre para experimentar la naturaleza diversa del peligro, el pecado, el dolor, la satisfacción y el gozo que conlleva la constante lucha por vivir y persistir. Dicha creación es la expresión onírica o material de los deseos, los sueños y la imaginación que impulsan la búsqueda del placer y del caos necesarios para deshacer y conservar el sentido de la vida mediante una sucesión de transformaciones que mantiene la armonía y la estabilidad de la existencia humana en el mundo a la sombra del riesgo, el peligro y la muerte.

Dada la sintaxis pasional, que oscila entre la aflicción y la alegría, la lectura del actor-narrador de esta pintura consiste en un recorrido que describe la confluencia

del infierno, el purgatorio y el paraíso en un mismo lugar y tiempo, donde el deleite sobreviene al caos. Esta perspectiva aporta una interpretación de la experiencia vivida ante la muerte dentro de un escenario de aleatoriedad donde todo es posible. Sobre la escena en la que todos se encuentran reunidos en la sala de su apartamento, como encerrados en “una casa en llamas”³⁵⁷, David enuncia lo siguiente: “*El jardín de las delicias*. Hombres con cola de rata, marsupiales con piernas de niño. Entró también por la ventana el ruido de un altercado entre un hombre y una mujer, como un manojito de alambre de púas”³⁵⁸. En este pasaje es evidente la concomitancia de sensaciones extrañas y horribles, estados de ánimo contrarios y hechos disímiles e incoherentes que discurren en el tiempo de manera no lineal. Este enunciado sugiere una interpretación sobre la pluralidad y la discordancia entre las acciones programadas y las eventualidades, que contribuyen a la creación de la armonía regente en la percepción, la comprensión y la aceptación del infortunio de Jacobo dentro del estatus caótico, variado e imprevisible del tiempo.

Otra lectura espacial que remite al *Jardín de las delicias* y a la contigüidad del tiempo y el espacio a partir de los contrastes entre belleza y fealdad o alegría y dolor, se encuentra en el siguiente enunciado:

El Jardín que creó Sara es espectacular. Está lleno de palmas, de todo tipo, plátanos, cítricos y toda clase de heliconias, helechos y orquídeas inimaginables. Se convirtió en gran artista del jardín mi Sara, aquí en la Meza de Juan Díaz, y durante más de diez años yo fui su público y el deslumbrado pintor de sus pinturas vivas³⁵⁹. (...) Detrás de los árboles se abre el abismo sobre el cual planean durante el día los gallinazos³⁶⁰ (...) A alguna gente le impresiona que detrás de nuestro jardín, justo detrás de los naranjos y mandarinos que Sara mantenía bien podados y abonados, se abra semejante profundidad y amplitud que parecería a punto de tragarse todo, como una aterradora sinfonía³⁶¹.

³⁵⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.103.

³⁵⁸ *Ibíd.*, p.87.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p.42.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p.62.

³⁶¹ *Ibíd.*, p.23.

Sobre este pasaje interesa precisar dos cuestiones que orientan la significación del morir. Lo primero: el tiempo, aunque programable, es imprevisible. En el enunciado anterior, el efecto negativo del tiempo que sobreviene creando caos y terror y la sensación de sobrevolar el abismo –el desbarrancadero, para Fernando Vallejo– es el destino final al que conducen el peligro, la finitud del tiempo humano y el desvanecimiento de la vida. Asimismo, contiguo a la vitalidad y a la posibilidad de creación activa y placentera que habilita el tiempo, se halla, inseparablemente, la posibilidad de perderlo todo y adentrarse al vacío y a la nada. De tal manera que la experiencia terrenal discurre en la alternancia entre el jardín y la proximidad al abismo, o entre el paraíso y el infierno (tal como en el Jardín de las delicias). En esta configuración, el abismo nombra la muerte y el infierno es equiparable al sufrimiento experimentado en momentos que advienen de manera inesperada, casi inimaginable, como la muerte de un hijo joven.

La otra cuestión, atañe precisamente, a lo inimaginable que ocurre en el panel central de *El Jardín de las delicias*. La aparición de seres transformados y creaciones extrañas que incluyen figuras antropomorfas compuestas por partes de animales, hombres alados, aves, frutas de tamaños desproporcionados y demás figuras inverosímiles despliega una narración fantástica sobre un escenario natural real. La pintura invita a vivir un sueño donde todo es posible y las experiencias pueden ser vividas como un sueño placentero que se desarrolla sobre la base implícita de una pesadilla. En ella, figuras perversas y aterradoras crean una impresión de monstruosidad y malignidad indeseable, pero al mismo tiempo, incitan al disfrute, al placer y al deseo. Por consiguiente, “*El jardín de las delicias* es un lugar de surrealismo, placer, violencia, demencia, muerte y metamorfosis extrañas; el escenario es presentado como un paisaje onírico”³⁶² en el cual las personas disfrutaban de los placeres, “están gozando pero al mismo tiempo hay una constante

³⁶² RUSHIDIE, Salman. En: El Bosco. El jardín de los sueños. LÓPEZ-LINARES, José. (Dirección) y OTERO, Cristina (Guion) 90 min. España: López-Li Films, S.L, 2016. [Documental].

impresión de peligro, de duelo, de dolor”³⁶³. En esta estética, lo inimaginable o lo impensable toma la forma de una experiencia real y se presenta en el mundo con dos caras: La del horror (pesadilla) y la del placer (sueño), dos formas de ensoñación que indican el bien y el mal, ya que en últimas, “sufrimos por los sueños y nos curamos mediante los sueños³⁶⁴”.

Pensar en la inimaginable y temprana muerte de Jacobo convierte la vida de David en una pesadilla frente a la cual emprende una búsqueda estética por traspasar el dolor y ver la otra cara: lo hermoso y lo placentero de la vida. Imaginar un escenario donde la fatalidad de su hijo sea admisible y sea contrastada con valoraciones positivas es una solución a esta búsqueda estética; sin embargo, David manifiesta dificultad en la percepción de esa respuesta sensible que cambiaría el escenario invertido e inverosímil en que se encontraba. Al respecto, señala:

La vida era un sueño horrible. Mientras escribo esto pienso en la catedral de la sagrada familia y en lo hermosa que me había parecido la pesadilla de su arquitecto; pienso en *El Jardín de las delicias*. Nada de eso hubo para mí en aquel momento (...) lo único que yo sentía era un horrible taco en la garganta y una carga pesada detrás de los ojos contenida por un muro como de piedras o concreto³⁶⁵.

En el enunciado anterior David hace explícito el deseo de imprimir hermosura al sueño horrible en el que se había convertido su vida; en otras palabras, hacer de la pesadilla que significa vivir un dolor inimaginable algo llevadero. De igual modo, pone de manifiesto la necesidad de una búsqueda estética para actualizar la belleza negada y contrastar el horror. Tomando como punto de partida este objeto de valor, en lo sucesivo, este informe presenta el análisis de las operaciones de enunciación que se realizan en el nivel interno del significante plástico de “La pintura del Ferry” y aborda los procesos estésicos que relacionan los estados de los objetos pintados

³⁶³ IGLESIAS, Carmen. En: El Bosco. El jardín de los sueños. *Op. cit.*

³⁶⁴ BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. Traducción de Ida Vitale. México, D. F.: Fondo de cultura económica. 2003. p.12

³⁶⁵ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.65.

con los estados de ánimo. El resultado de ambos es la modificación cognitiva que permitirá al actor-narrador procesar la novedad que se presenta ante sus ojos e imaginar, inventar y simular otra realidad en la que sea posible ver más allá del horror de la muerte.

La pertinencia de las operaciones discursivas y de la estesis obedece a que su análisis ofrece una interpretación de la búsqueda de sentido que emprende el enunciador a través del arte y de la organización semiótica del espacio, los objetos y el tiempo para lograr el reajuste figurativo, narrativo, actancial y pasional que le permita imaginar y hacer posible lo que en apariencia es imposible: visibilizar la muerte de Jacobo desde una óptica distante del dolor extremo, y de esta manera, anteponerse a ella. Respecto a ese proceso, anteriormente se destacó lo expresado por Le Goff acerca de la función de la espacialización en la transformación del orden axiológico y pasional y en la producción de nuevo sentido sobre la muerte, el morir y el sufrimiento. Ahora, se retoma el concepto para explicar desde la semiótica, la idea del “aprovechamiento del espacio para los fines de la significación”³⁶⁶.

2.3.4 La figuratividad del agua en la superación de la crisis de sentido generada por la muerte. Greimas y Courtés consideran la localización espacial como una serie de “operaciones de desembrague y de embrague efectuadas por el enunciador para expresar fuera de sí, y aplicar en el discurso-enunciado una organización espacial cuasi autónoma, que sirva de marco para inscribir los programas narrativos”³⁶⁷. Dicho de otro modo, estas operaciones se refieren a la selección de los espacios que permiten la enunciación y la narratividad. Difiere de la programación espacial, una actividad de distribución, segmentación y aprovechamiento de los espacios que en concordancia con la programación

³⁶⁶ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I. *Op. cit.*, p.153.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p.152.

temporal, ordena la ejecución de los programas narrativos en espacios y tiempos específicos.

En ese marco, los espacios proxémicos³⁶⁸ son construcciones simbólicas regidas por la espacialización cognitiva³⁶⁹. Dada la capacidad del ser humano de habitar simultáneamente el espacio exteroceptivo y el espacio interoceptivo, la espacialización pone de manifiesto las articulaciones entre los objetos del mundo que el sujeto pone en la mira y los contenidos, pertenecientes al espacio abstracto, para construir signos, representaciones y relaciones proxémicas con miras a la actualización o virtualización de los sistemas axiológicos y a la realización personal. Por medio de la programación espacial, David sitúa lejos o cerca los objetos que desea o repele, de igual modo, mueve o extrae los obstáculos que dificultan la visibilidad de un objeto o su desplazamiento de un lugar a otro. Al hacerlo, está representando la configuración que orienta las relaciones entre temas, acciones valores y estados pasionales, y describe el orden estético y ético que sostiene la significación del morir sugerida en “La pintura del ferry”.

Conservando la localización espacial del Cielo y el infierno y las oposiciones: arriba/abajo, inferior/superior y bien/mal definidas por la creencia cristiana que sitúa la muerte, entendida como castigo, en la profundidad de la tierra, el enunciador utiliza con recurrencia la figura del abismo que se abre sobre la superficie terrestre, exuberante y vital, para espacializar la finitud del tiempo y el vacío. En el sistema semiótico creado en “La Pintura del Ferry”, la muerte también se localiza en un vasto abismo, pero no en el fondo de la tierra seca, sino en la profundidad del mar.

En esa construcción significativa de los espacios se percibe una transgresión a los órdenes determinados por las estructuras míticas de la religión cristiana³⁷⁰, pues

³⁶⁸ *Ibid.*, p.60.

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ La deconstrucción de la polaridad entre el Cielo y el Infierno es un tema que David trata estableciendo relaciones intertextuales con *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, de William Blake,

para el enunciador, la vida, la muerte, el Cielo y el Infierno, aunque opuestos, no están confinados a la incompatibilidad. En contraste, con la separación espacial entre lo celeste y lo terrestre, por su versatilidad e inmensidad, el agua marina es el escenario donde ocurre la espacialización del fluir de la vida hacia la muerte. En la superficie horizontal marina desaparecen los órdenes rígidos del plano vertical, por tanto, las construcciones simbólicas del Cielo y el Infierno se mezclan de múltiples maneras, facilitando la comprensión de la existencia y los estados de ánimo vinculados a esos lugares. Así mismo, las cualidades del agua, la convierten en un disolvente capaz de mediar la desconfiguración de las categorías vida/muerte, bien/mal y aflicción/alegría, pues su incesante renuncia a toda forma³⁷¹ proporciona la figuratividad necesaria para visibilizar la manera en que dichas categorías coexisten de manera caótica. Se acercan y se alejan, se entremezclan y dan origen a nuevas formas que describen experiencias infernales y placenteras situadas en un mismo espacio-tiempo cambiante.

Aunado a esto, el agua interactúa con la luz de manera formidable, pues es un excelente reflector. La localización y la programación espacial dispuestas por David en su obra, para ordenar el caos pasional vivido en el proceso de morir del hijo proponen un recorrido estésico en el cual el agua marina aclara un poco al ser traspasada por la luz, y solo así es posible percibir la profundidad, el lugar seleccionado para ocultar la muerte. Al contacto con la luz, es decir, el sentido, la percepción es otra, los sentimientos oscuros se aclaran y se iluminan, y por tanto,

pensador y artista inglés del siglo XVIII, quien criticó la iglesia católica y expuso sus ideas controvertidas para la época a través del simbolismo plasmado en la pintura y la poesía.

El enunciador de *La luz difícil* muestra afinidad con la estética de este autor: hace mención a un encuentro figurativo que representa *El matrimonio del cielo y el infierno*. Se trata de la unión entre las luces rojas del sol en el atardecer con la oscuridad que arriba en la formación del crepúsculo, tal como se evidencia en el siguiente enunciado: "Llegó, implacable, el atardecer. La media luz se apoderó del cementerio, abajo, y el cielo se puso azul oscuro. (...) Siento aquí la belleza de la hora, claro, sus medias tintas, me encanta la presencia de los murciélagos en la penumbra". GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil*. *Op. cit.*, p.62.

³⁷¹ PONGE, Francis. *Le parti pris de choses*, citado por MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción*. Siete conferencias. Traducción de Víctor Goldstein. Argentina: Fondo de cultura económica Argentina S.A., 2008. p. pp. 32-33.

el modo de ser de la muerte también es otro. Así mismo, los contrastes producidos por la luz en el agua influyen en la espuma que aflora en la parte superior y realzan su carácter móvil y vibrante³⁷². Esta figura expresa la alegría y la belleza que persisten en la adversidad. En conjunto, las cualidades sensibles del agua y la espuma y las figurativizaciones que las representan en “La pintura del ferry” proporcionan el orden simbólico que expresa el morir en relación con la tensión entre la forma y el caos, la movilidad del sentido y el fluir de la existencia.

Respecto al modo de manifestación del tiempo en la narración que proponen las figurativizaciones analizadas, se debe mencionar que la programación temporal y la aspectualización se refieren, grosso modo, a los procesos durativos que encadenan los programas narrativos dentro de la estructura temporal que orienta el recorrido de la vida. Por tanto en la descripción de la pintura, ambas formas de temporalización describen propiamente el vivir y el morir; es decir, las acciones estructurales del doble recorrido de la existencia. En ese sentido, la figuratividad no inscribe el tiempo de acuerdo a una serie de programas narrativos, sino que da cuenta de manera generalizada, de del vasto recorrido del existir, privilegiando así, la pasionalidad en la enunciación. De acuerdo a este recorrido propuesto en la imagen, y a las circunstancias personales del enunciador, se infiere que el tiempo representado es el tiempo discontinuo, es decir, la fugacidad del tiempo humano que se agota y se inscribe dentro del tiempo continuo.

El dinamismo del tiempo humano en relación con la conciencia sobre la finitud de la vida, que marca el ritmo agitado y caótico de la existencia toma forma en “La pintura del ferry” en las figurativizaciones de la espuma caótica, incomprensible, separada e inesperada del agua³⁷³. Respecto a esas cualidades del tiempo y la existencia, la aspectualización funciona como una operación discursiva que media entre la forma y el caos, pues define lo que en apariencia no tiene lógica ni orden: la muerte

³⁷² Ver descripciones de la espuma en la página 102 y su interpretación sémica en el Cuadro 4.

³⁷³ Ver descripción de “La pintura del ferry” en la página 102.

inesperada, la muerte asistida, el mundo sin la presencia de un ser querido y la intensidad el dolor experimentado. Esto obedece a que concede un aspecto terminativo a los haceres o sucesos que integran un programa narrativo³⁷⁴, delimita los estados pasionales que parecen interminables y fragmenta el tiempo vivido, favoreciendo la construcción de sentido dentro de un todo durativo. De modo que, la coherencia y el sentido del recorrido de la existencia son posibles por la aspectualización que hace terminativos o temporales la experiencia dolorosa y el infortunio y los integra a un proceso. Respecto al tiempo como tema en la expresión artística, "La pintura del ferry" guarda relación con otras obras en las cuales David ya había expresado de manera más explícita el sentido de la muerte y la vida en relación con el tiempo humano y finito y el tiempo continuo, como se evidencia en este enunciado:

Empecé a recorrer las costas urbanas y semiurbanas de Brooklin y Nueva Jersey y a tomarle fotos y pintarlas. Pinté una motocicleta que encontré medio sumergida en una playa y cubierta de algas. Me gusta cómo lo que el hombre abandona, se deteriora y empieza a ser otra vez inhumano y bello. Me gusta esa frontera, esa especie de manglar³⁷⁵.

De modo semejante, la discursivización del tiempo está presente en el siguiente pasaje: "también había empezado a tomarle fotos a la montaña rusa en ruinas de Coney Island —la que después tumbaron— cubierta de batatillas de flores moradas. Gloria de la mañana, o *morning glory*, se llama en inglés esa enredadera"³⁷⁶. En ambos casos, el enunciador muestra interés por representar pictóricamente el proceso de morir mediante la espacialización temporal. En esa configuración, el tiempo humano está inscrito en los objetos que usaron las personas para desplazarse en el espacio-tiempo, y el deterioro de estos remite a la muerte y al destino que conduce el abandono de lo humano del mundo vivo al cual pertenece.

³⁷⁴ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I. *Op. cit.*, p. 322.

³⁷⁵ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.19.

³⁷⁶ *Ibíd.*, p.21.

Así mismo, ante la muerte, la vida y el tiempo continuo siguen su curso en otras formas naturales. La vida humana es frágil frente a la perdurabilidad de lo natural y la inextinguibilidad de la existencia total envuelve la muerte inevitablemente, como ocurre con las algas y las flores que se superponen a lo inanimado o lo que ha sido despojado de la vida. Esta significación se articula con la norma ética que prevalece en el orden axiológico actualizado por David para plantar la lucha contra el mal y negar la muerte de su hijo. Ante la incertidumbre por la ratificación de la decisión de Jacobo o el eventual retraimiento de la muerte, el padre valida el siguiente deber ya citado en la primera parte de este capítulo: “(...) la vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío. La cucarachita a su rendija, la plantita a su hendidura del ladrillo o a la roca desnuda”³⁷⁷.

Por lo dicho hasta aquí, la operación de la programación espacial y la aspectualización permite el desembrague visual que da orden al caos pasional vivido por David, mediante la traducción de un espectáculo artificial en uno natural que arroja la siguiente lectura: tal como la superficie y la profundidad del agua, las categorías vida/muerte y alegría/aflicción siempre coexisten en un paralelismo, se acercan y se alejan en el tiempo, se entremezclan, dan origen a nuevas formas, pero nunca se desjuntan, persiste en ellos una mutua influencia. Así, la alegría y la aflicción y sus máximos alcanzables son estados de ánimo fluctuantes en los que transita el ser humano, y los grados de profundidad o claridad del agua indican, los grados de percepción, accesibilidad y aceptación del tiempo de morir de Jacobo.

De igual modo, el simulacro del fenómeno natural que remite al dispositivo pasional configurado por el enunciador se basa en la siguiente lógica: tal como la materia que compone el agua y la espuma puede encontrarse en dos estados potencialmente intercambiables e integrables, el sistema significante que construye David en la “pintura del Ferry” remite a dos estados que confluyen y son

³⁷⁷ *Ibíd.*, p.57.

traspasables: la alegría y la aflicción, manifestados en las figurativizaciones de la espuma y el agua, respectivamente. La copresencia y la compenetración entre el agua y la espuma crean una imagen que disuelve la clásica separación entre el sufrimiento, enunciado en las imágenes del purgatorio, y el bien, representados en las pinturas del Paraíso. En el orden simbólico que enuncia “La pintura de ferry”, la aflicción causada por la muerte, debe ser sentida junto a la belleza; pues, del mismo modo como en el significante la espuma y el agua marina son inseparables, en el significado, el dolor y el horror son estados contiguos a la alegría y la belleza. Su proximidad sugiere la transitoriedad y la transformación y por ende, el paso a una existencia actualizada.

Aunado a lo anterior, De acuerdo a la descripción presentada en los párrafos anteriores, la espacialización representa visualmente la estructura mítica subyacente a la significación del morir y remite a la copresencia evidenciada en el panel central de la obra maestra *El Jardín de las delicias*, con la salvedad de que los objetos pintados en el significante plástico que construye David son escasos y de formas simples; por tanto, su distribución en el espacio muestra una tendencia a la descomplejización, al orden³⁷⁸ y a la emergencia de sentido. Esto obedece a un ejercicio de duelo y de superación de la crisis de sentido generada por la muerte a través del reajuste que requieren las figuras del mundo para que esta haga sentido. Dado que, desde la perspectiva de David, “la aflicción no es inmóvil, es fluida, inestable, y sus llamas, más azules que anaranjadas y rojas, y a veces de un verde pálido espantoso”³⁷⁹, la sensación de caos y destrucción que alude a una eternidad en el infierno es controlada en la figuratividad del agua en “La pintura del ferry”. En el nivel figurativo, las llamas y el agua se integran en el fluir existencial y, en el recorrido pasional, la aflicción, que parece inamovible, fluye y pierde efecto en el sujeto pasional. En esas circunstancias, la transformación a un estado de no aflicción propiciado por el orden figurativo, constituye el pivote pasional del recorrido.

³⁷⁸ GROUPE μ. Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. *Op. cit.*, p. 35.

³⁷⁹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp.75-76.

A partir de los estudios adelantados por Levi-Strauss sobre los mitos, Polidoro deduce que “la estructura mítica se basa en la oposición entre términos que en el interior de una determinada cultura se consideran irreconciliables”³⁸⁰. Sin embargo, la función más significativa de los mitos o de textos que no son propiamente mitos, pero manifiestan una estructura mítica³⁸¹ “es la de realizar en el nivel discursivo una mediación que en el nivel profundo (nivel de las estructuras fundamentales, en la denominación actual) sería imposible”³⁸².

El agua, la figura mediadora en la significación del proceso de morir enunciado en la estructura mítica de “La pintura del ferry”, ha sido objeto de ensoñación de poetas y artistas en todas las épocas y periodos estéticos. Se aprecia en cuadros impresionistas, realistas, expresionistas, en la pluma de Allan Poe, Paul Valéry, Goethe, entre otros, y tiene variadas manifestaciones y significados. Bachelard describe la significación de distintas formas poéticas del agua entre las que se encuentran: las aguas claras y primaverales, las aguas profundas, durmientes, muertas y pesadas, el agua maternal y femenina, el agua violenta, aguas puras o purificadoras o las aguas compuestas³⁸³. Dado que “el ser humano tiene el destino del agua que corre”, los humanistas, reconociendo su transitoriedad y la naturaleza de la metamorfosis ontológica³⁸⁴, se interesan, de acuerdo a este autor, en la ensoñación del agua debido a que:

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. (...) la pena del agua es infinita³⁸⁵.

³⁸⁰ POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica visual? *Op. cit.*, p.125.

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² *Ibidem.*

³⁸³ BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. *Op. cit.*, p. 15.

³⁸⁴ *Ibidem.*

³⁸⁵ *Ibidem.*

El carácter perturbador de la muerte se neutraliza en el agua, que la conecta con la vida y el bien. La relación irreconciliable entre estos dos términos se disuelve y de ese modo, el agua hace aparecer lo impensable, lo inimaginable o lo que permanece oculto por tabú o restricción. De acuerdo con Polidoro, el producto de la mediación entre términos irreconciliables que constituyen una estructura mítica es un tercer término. En el caso de David, la mediación del agua permite el movimiento de las estructuras fundamentales que presiden la vida y la muerte para hacer emerger el tercer término impensable: “la muerte asistida de un hijo joven”.

Pensar en matices de la muerte como la eutanasia o el suicidio, puede aducir el triunfo de la muerte, el mal y la fealdad; sin embargo, en esas circunstancias deplorables, la muerte calma la pena y el dolor de una enfermedad incurable y una vida inviable, por tanto, se localizaría en el terreno del bien y la belleza. En concordancia con esta variabilidad, el sentido que atribuye David al morir no se fundamenta en la polaridad de la vida y la muerte, sino en la creación de un espacio imaginario donde la muerte asistida de su hijo sea aceptada fuera del dominio de los dualismos inflexibles. En ese espacio las cualidades rígidas de la muerte y el dolor se borran, no permanecen en un solo sitio y su desplazamiento es ilimitado conforme a la obstinación del agua que cambia de forma fácilmente: tiene la capacidad de filtrarse y es sensible al menor movimiento³⁸⁶.

Por todo lo anterior, la estructura mítica enunciada en “La pintura del ferry”, enmarcada dentro de los valores del Estoicismo, el Zen y la estética que concede *El jardín de las delicias* repercute en el rol actancial que el actor-narrador debe asumir en el proceso de muerte asistida, confronta la subjetividad ambigua entre la responsabilidad y la aflicción y declara una tregua o un contrato fiduciario que garantiza la estabilidad entre el sujeto de hacer y el sujeto de estado, para así,

³⁸⁶ PONGE, Francis. Le parti pris de choses, citado por MERLEAU-PONTY, Maurice. El mundo de la percepción. Siete conferencias. *Op. cit.*, p. 33.

dominar la perturbación y persistir para resistir a la muerte³⁸⁷, de manera creativa desde la figurativización hasta la axiologización. El resultado es la construcción de un sentido ambivalente donde el bien y el mal, lo bello y lo horroroso, la aflicción y la alegría son valores opuestos apreciables en el proceso de morir. Este sentido contrarresta la creencia de la muerte asistida como modalidad de pecado y el pensamiento occidental dominante en el cual el sufrimiento y el mal inherentes a la muerte son implacables y frenéticos”³⁸⁸.

2.3.5 La imaginación, lo inconfesable y el arte en la significación del morir.

De acuerdo con Durand, el mito no razona ni describe, sino que intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices posibles³⁸⁹; por ende, la lógica de los silogismos, útil para la descripción basada en proposiciones verdaderas o falsas, excluye la lógica de las variadas manifestaciones de lo imaginario (sueño, ensueño, mito, relato de imaginación)³⁹⁰ del mecanismo de pensamiento humano. Por largo tiempo, aquella fue considerada el método exclusivo para acceder a la verdad, en cambio, por ser dudosa y sospechosa, la imaginación ha sido vista como un camino a la falsedad. Aun así, lo imaginario ha escalado en el estudio del conocimiento y la mente. El psicoanálisis, por ejemplo, pone en evidencia que el “psiquismo humano no trabaja sólo en el pleno día de la percepción inmediata y de la racionalidad del encadenamiento de ideas, sino también, en la penumbra o la

³⁸⁷ FONTANILLE, Jacques. Formas de vida. *Op. cit.*, p.44.

³⁸⁸ La pasión de la muerte de Jesús es un modelo de los sentimientos que afloran en el morir dentro del Cristianismo, por esto, el sufrimiento ante la muerte representa un bien en esta creencia; después del padecimiento en la cruz, Jesús alcanza la gloria, y esa interpretación es el sentido que fundamenta el sufrimiento en esta religión. Por tal razón, la idea de sufrimiento viene acompañada del principio de amor. Cuanto más amor a Dios y al prójimo, más sufrimientos y sacrificios está dispuesto a padecer un fiel. El sufrimiento también está relacionado el sentimiento de culpa. La verdad sobre el pecado universal, por el cual toda la humanidad necesita ser salvada, hace del sufrimiento un común denominador durante el transcurso de la vida: después de haber sufrido y sentido pena y dolor, viene la salvación. GÓMEZ, Marcos. Dolor y sufrimiento. El problema del sentido. Revista sociedad española del Dolor, Vol. 5, N°2, Marzo-Abril 1998.

³⁸⁹DURAND, Gilbert. Lo imaginario. Traducción de Carme València. Barcelona: Ediciones del bronce, 2000. p. 106.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p.102.

noche del inconsciente que revelan aquí y allá, las imágenes irracionales del sueño, de la neurosis o de la creación poética”³⁹¹.

Lo anterior pone de manifiesto la mediación de la imagen entre el inconsciente y la conciencia y entre lo real y lo surreal. Dicha mediación entre ambos mundos incide en la significación de David sobre la experiencia de pérdida de su hijo. La ambigüedad ética que experimenta se debe a la confrontación del deseo irracional de que su hijo viva aunque le esperen años de sufrimiento³⁹² y a la aceptación consciente del bien que le causaría la muerte asistida. No obstante, en la imaginación, la muerte puede tomar muchas formas, y por tanto, la lógica puede ser otra: la aceptación inconsciente de la muerte, una suerte de derogación del deseo dominante de preservar la vida. En esas circunstancias, frente a lo oculto y lo manifiesto, o en términos semióticos, lo virtual y lo actual la imagen cumple una función mediadora, dado que

Sea el que sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. Así es que tiene el estatus de un símbolo, el tipo mismo del pensamiento indirecto en que un significante confesable remite a un significado oscuro³⁹³.

Lo inconfesable sobre la muerte y el morir incide en el discurso del enunciador. Es por eso que el silencio aparece como estrategia de embrague y mecanismo de defensa para evitar hacer explícitas las reacciones ante la decisión de su hijo. No obstante, la imagen auxilia el silencio y desembraga la sensibilidad contenida en el cuerpo. Para David, el dolor extremo lleva el lenguaje al punto en que “‘indescribable’ es la última palabra que se pronuncia antes de que se acaben todas las palabras y solo quede la sordomuda brutalidad del hecho”³⁹⁴. Por tal razón, hace mención a la obra *El grito* para expresar la manera en que la perturbación de lo

³⁹¹ *Ibíd.*, p.53.

³⁹² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.98.

³⁹³ DURAND, Gilbert. Lo imaginario. *Op. cit.*, p.54.

³⁹⁴ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.76.

inconfesable: “[las llamas de la aflicción] lo torturan a uno (...) con mucha fuerza, hasta que te ves gritando en silencio como en la pintura de Munch en la que una persona da un alarido sobre un puente”³⁹⁵. El efecto de lo inconfesable se evidencia también en una referencia a Francis Bacon, que expresa el estado humano de desesperación aún en los altos mandos de la iglesia católica: “(...) y logré controlarme. Pensé en el irlandés que pintaba obispos que daban alaridos”³⁹⁶.

En el *ethos* compartido por el hijo y el padre lo conveniente es *deber* callar para resistir el dolor de la muerte: “la conversación fue difícil. Le pregunté a Jacobo que qué horas eran allá, me dijo que las ocho y veinte, y nos quedamos en silencio, (...) Le pregunté que cómo estaba y me dijo que bien, y otra vez nos quedamos en silencio (...) El silencio empezaba a rodear implacablemente la vida”³⁹⁷. No obstante, el padre romper el silencio en estado de inconciencia, a través de un sueño:

Soñé que era la una de la mañana y que habían llamado los muchachos. A Jacobo le quedaban ocho horas, si no se asustaba y cambiaba de parecer. Jacobo no era de los que se asustan o se arrepienten, pero la vida tiene un poder que se parece a la locura. A dos mil pies bajo tierra, he oído, hay bacterias vivas. Contesté yo el teléfono y hablé con Jacobo, que parecía estar controlándose para no llorar, o tal vez estaba llorando. No me pidió que le pasara a Sara. Al parecer quería decirme algo sólo a mí y no sabía cómo hacerlo.³⁹⁸

En esta ensoñación, David reconoce en Jacobo una incapacidad para hablar similar a la suya y al mismo tiempo manifiesta el deseo de escuchar aquello que su hijo le quiere decir, pero prefiere callar acerca de su decisión de morir. Sumado a esto, la contención del llanto crea un nexo entre el padre y el hijo en el que sus sensibilidades son compatibles. Dicha conexión se puede entender como la confesión del deseo de conjunción del padre con los valores positivos que el hijo asigna al *deber- morir*. Esta enunciación onírica revela que en el modo de existencia

³⁹⁵ *Ibídem*.

³⁹⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.99.

³⁹⁷ *Ibíd.*, pp.40-41.

³⁹⁸ *Ibíd.*, p. 78.

virtual, no silenciar la muerte asistida y aceptarla es imaginable y deseable, lo cual, resulta difícil para David en estado de conciencia siendo motivado por la razón.

A partir de lo anterior, se puede decir que el simulacro semiótico de la imaginación da vía libre a una circulación de valores que sería inadmisibles en el plano de lo real. Por lo tanto, en la modalización por el *creer* se produce una ruptura de la certeza lógica dominada por el *saber* en la que pensar la muerte es posible mediante la ilusión o la metáfora. De ese modo, el simulacro paralelo a lo dado, que deforma la imagen, incide en la ética y la estética para persuadir al actor-narrador de que la muerte es tolerable y menos horrorosa de lo que parece, y puede ser nombrada e imaginada de una manera en que el miedo sea superado.

El miedo universal³⁹⁹ a la muerte es una parte importante de la estructura psicológica del ser humano, pues, la idea de que la muerte es ineludible lo acosa como ninguna otra cosa y como a ningún otro ser⁴⁰⁰ e incide en todos los aspectos humanos. De acuerdo con Ordóñez, la relación entre la muerte y el inconsciente se presenta como “la relación que se establece entre lo que sé de mí de manera absolutamente cierta, pero también del todo insoportable, y el intento por no querer saber eso que sé de mí”⁴⁰¹. Se entiende, pues, cómo la virtualización del saber sobre la muerte y el miedo que causa consiste en una defensa del ser humano para una vida más o menos llevadera; pero, ante la inminencia de la muerte, se enfrenta al deber virtualizar los deseos de supervivencia, lo cual intensifica el miedo.

Sin embargo, cuando esta pasión disfórica emerge al plano de la conciencia puede ser controlada y reducida. Esto se da por la actualización de pasiones eufóricas que

³⁹⁹ THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 353.

⁴⁰⁰ KEEN, Sam. Prólogo de *La negación de la Muerte* de BECKER, Ernest. 1973. Traducción de Alicia Sánchez. Barcelona: Edición en castellano: Editorial Kairós, S.A. 2003. p. 13.

⁴⁰¹ ORDÓÑEZ-GARCÍA, José. Muerte e inconsciente. De la temporalidad que no existe. pp.131-148, p 131. En: *Tiempo y espacio. Actas del cuarto congreso Internacional de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos (SIEH)*, 25-27 de Septiembre de 2017, UNSAM, Buenos Aires, Argentina. Compilador: Esteban Molina

logran confrontarla y significa la supremacía del principio de placer sobre la pulsión de muerte y el dominio de lo sensible sobre lo inteligible en la significación de la muerte y el morir. Desde las perspectivas psicoanalítica y semiótica, hacer frente al miedo a la muerte se basa en cierta familiaridad con ella, seguida de una toma de distancia. En este sentido, la significación de la muerte consiste en la aceptación de ese fenómeno como un hecho recurrente con el que se debe aprender a vivir para poder llevar una existencia estable y tranquila que encuentra en las formas de vida el distanciamiento del saber y de la disforia ante la muerte.

Es por esto que el actor-narrador encuentra en el Estoicismo, el Budismo Zen, la pintura y la escritura métodos de trasfiguración emocional, recetas para la dicha personal y preparaciones para asumir la muerte sin ser sorprendido por ella⁴⁰² y morir con dignidad, que se basan en la familiarización y en la toma de distancia de manera sana. En ese proceso, las prácticas filosóficas y el arte estimulan experiencias estéticas y emocionales placenteras que transforman la sensibilidad ante la muerte, desdramatizándola⁴⁰³ y haciendo que desaparezca bajo su forma terrorífica⁴⁰⁴. En otras palabras, contribuyen a “suprimir el miedo a la muerte a fin de apreciar mejor las alegrías de la vida”⁴⁰⁵ de acuerdo a la sabiduría estoica.

En especial, el arte y la imaginación guardan una estrecha relación con lo inconfesable y constituyen la estrategia semiótica de exteriorización de lo oculto a la que David acude para liberarse del peso de los sentimientos negativos sobre la muerte. Así mismo, la relación entre el inconsciente, la imaginación y la dimensión sensible, reside en que para eximirse de las escenas de sufrimiento⁴⁰⁶ generadas por el saber de la muerte el hombre construye fantasías, sueña y desea ser inmortal.

⁴⁰² THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 396.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 588.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 186.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 588.

⁴⁰⁶ GÓEZ, Gerson. La muerte en la obra de Freud a la luz de su relación con el inconsciente y la pulsión. *Op. cit.*, p. 21.

De ese modo, tal como evoca *El Jardín de las delicias*, la manifestación de lo inconsciente y su transformación mediante el poder de los sueños y la imaginación es una necesidad para sobrellevar el peligro de vivir y en el riesgo de morir.

Lo dicho hasta aquí evidencia que la muerte es fenómeno cuya significación deja vacíos de sentido que escapan a las explicaciones razonables y son compensados o completados por la imaginación⁴⁰⁷. Al respecto, desde la perspectiva de Platón, Bachelard expresa: “es la imagen mítica quien habla directamente al alma allá en donde la dialéctica ya no puede penetrar”⁴⁰⁸. De modo que, en la significación del tránsito entre la vida y la muerte, la estética de la imaginación se abre al infinito dando lugar a los sentidos propios de la ensoñación en un sistema conformado por elementos diversos y opuestos ante la percepción y no sobre categorías a priori que exigen una “claridad y distinción”⁴⁰⁹. En el caso de David, la estética de la imaginación es “una estética dinámica, sin imágenes fijas, que vive de onirismos nuevos, asumiendo nuevos significados y estimulando nuevas ensoñaciones”⁴¹⁰.

Desde la perspectiva semiótica, el simulacro que instaura lo imaginario se asemeja a una semiosis infinita basada en la relación entre lo que se considera un término fijo (lo real) y lo que podría convertirse en un nuevo término resultante del creer (lo imaginario). Puede decirse, que en la semiótica el terreno de la imaginación está dominado por el creer, el querer, la virtualización y la potencialización. Estos modos de existencia permiten poner en mente las imágenes que se desean alcanzar por los valores que las fundamentan. El ámbito de lo imaginario —dice Bachelard— es donde se produce “la verdadera transmisión de todos los valores”⁴¹¹, pues el sujeto que desea sueña la cercanía de las cosas para transmutarlas y elevarlas luego al

⁴⁰⁷MUÑOZ, Carina. Notas sobre el valor semiótico de la imaginación. I Jornadas de Investigación en Comunicación y política: los problemas de la subjetividad y la cultura. 27 y 28 de 2013, p.14.

⁴⁰⁸ DURAND, Gilbert. Lo imaginario. *Op. cit.*, p.31.

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p.24.

⁴¹⁰ BACHELARD, Gaston. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar. Versión e- book. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2009. p. 154.

⁴¹¹ *Ibíd.*, p.190.

rango de “compañeras de lo humano”⁴¹². El soñador sabe aproximar poéticamente las cosas, “no conoce el no; todo lo permite y todo lo fusiona; no duda”⁴¹³, cree.

A la imaginación se le atribuye “la facultad de deformar las imágenes traídas desde la percepción”⁴¹⁴, por tanto, des-realiza el entorno natural para liberar a los soñadores del peso de lo real mediante la metamorfosis pura y total de las imágenes fijas que dirige la apertura hacia la novedad y la toma de distancia de lo real. Se advierte pues, el propósito de una dialéctica entre lo real y lo irreal que es posible mediante la imagen; para Bachelard, el poder de la imagen presente en el arte y en la ensoñación transforma y trasciende lo real⁴¹⁵. Así, la producción artística funciona como un antídoto contra el mal que pretende “abrir las cárceles del ser para que lo humano tenga todos los devenires posibles”⁴¹⁶. Frente a la racionalización, la estructura mítica que crean las artes acorta las distancias entre los sujetos y los objetos con los que desean conjuntarse, pues la imaginación (deformación de imágenes), vehículo de la actividad artística, antecede a la percepción (formación de imágenes) y a la racionalización (explicación). De manera que la función estética de la imaginación y el arte atrae y persuade antes que cualquier explicación o comentario razonado.

En el caso del actor-narrador, el paso a la aceptación de la muerte asistida del hijo ocurre en la imaginación, pues es allí donde se instalan los deseos que trascienden la escena real en la que el dolor parece inamovible. Es esta cualidad de la imaginación la que da al arte la capacidad de anteponerse al mal y a la muerte, develando que la significación de la muerte no procede del todo de la actividad consciente, sino que es motivada por una elaboración surrealista del entorno, dada

⁴¹² *Ibíd.*, p.36.

⁴¹³ *Ibíd.*, p.186.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p.161.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p.184.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, p.188.

la resistencia de David a la imposición de lo real. De hecho, para la hora de la muerte de Jacobo, se encuentra dormido:

Al despuntar el día, el cansancio se hizo abrumador. Me recosté un momento en la cama y me desperté a las diez (...) salí a la sala y supe con solo mirar a Sara que Jacobo había muerto. Sentí una molestia fuerte en la boca del estómago, náuseas, vi un destello rojizo. Cuando recuperé la conciencia, minutos después, estaba sentado en el sofá con Sara a mi lado⁴¹⁷.

Finalmente, la culminación de “La pintura del ferry” coincide temporalmente con la muerte de Jacobo. Justo la madrugada antes de materialización del hecho, David expresa: “La pintura. Ya estaba muy cerca del abismo”⁴¹⁸. Esto evidencia una desconexión necesaria de la realidad y al mismo tiempo una fusión entre esta y el escenario irreal creado en la pintura para aceptar la muerte (el abismo) y la pérdida de Jacobo. De forma que, distanciado del modo consciente y racional, el actor-narrador se libera del mal de la muerte –que no encuentra explicación satisfactoria mediante el saber–, sino en la sensibilidad y la estética que aportan la imagen y la pintura.

⁴¹⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, pp. 124-127.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 104.

3. DOMINIO DE LA DIMENSIÓN SENSIBLE EN LA SIGNIFICACIÓN DE LA MUERTE Y EL MORIR

El recorrido generativo materializado en la verbalización y en la visualización del proceso de morir, a cargo de la enunciación escrita y de la figurativización artística, respectivamente, ha mostrado la dinámica subyacente entre la dimensión inteligible y la dimensión sensible. Dada la mediación corporal, la sensibilidad y la estética permean la totalidad del proceso cognoscitivo, y por tanto, lo sensible y lo inteligible no pueden entenderse como ámbitos desarticulados, siguiendo la clásica oposición razón vs pasión. Por el contrario, el sentido es producto de una dialéctica entre ambos regímenes.

Aunque el *sentir*⁴¹⁹ y el *saber* son indisociables, es posible detectar una propensión en los procesos de significación a privilegiar una modalización más que la otra. Esta cualidad de la producción de sentido es evidente en el análisis presentado hasta el momento, pues la muerte y el morir han sido considerados objetos de una significación mediada por la capacidad sensibilizante del cuerpo: siendo testigo del proceso de morir de un ser querido y durante la espera de la propia muerte, el ser humano se encuentra en una relación sensible con el mundo, con los otros y con él mismo, en últimas, con diferentes formas de la alteridad. En una relación sensible de este tipo, el sentido es predominantemente estético y pasional, pues, son las pasiones lo que primero aflora del cuerpo. Las explicaciones racionales promovidas

⁴¹⁹ Categoría analítica desarrollada por Eric Landowski en la teoría de las interacciones generadoras de sentido. Desde esta perspectiva, “el acto de ‘comprender’, entendido como la captación de significaciones discursivamente articuladas, no excluye sino que incorpora la experiencia sensible de un mundo vivido en el momento mismo en que hace sentido, y que, inversamente, el ‘sentir’ constituye ya en sí mismo un primer modo de captación del sentido, de tal suerte que en la manera misma como experimentamos, incluso físicamente, nuestra presencia ante el mundo, está ya diseñada una forma de comprensión”. LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p. 16.

por el saber, se ahogan en la confusión o el silencio debido al poder que el sentir ejerce sobre el sujeto. Habitualmente, su enunciación es mediata y secundaria.

Cabe aclarar que el análisis de la enunciación verbal evidencia contención emocional y racionalización, en cambio, la figurativización artística proporciona una superficie para la expresión y traducción primaria del sentido pasional dado a la muerte y el morir; como se sabe, la aflicción, el dolor y la alegría, son las pasiones expresadas en la mediación corporal entre el enunciador, la obra de arte y la experiencia ante la muerte en una relación filial. De igual forma, pese a la racionalización que ofrece la narración, en la enunciación verbal la vivencia del morir es significada, principalmente, a través de la mediación de cuerpo envejecido que experimenta de forma secular el agotamiento de la vida y orquesta una despedida desencadenada por los efectos sensibles de la nostalgia y la soledad.

A partir de lo anterior, en este capítulo el análisis de la muerte y el morir se sostiene sobre la siguiente hipótesis: el morir se comprende más por el sentir que por el saber. Dada la relación entre el sentir y el ocultamiento del saber insoportable de que el ser humano debe morir, expuesta en el último apartado del capítulo anterior, se puede decir que la significación de la muerte no recurre a esta revelación de la razón, sino que el sentido se construye principalmente a partir de las pasiones sentidas, aun más en una relación filial, en la cual los efectos de la afectividad se anteponen al saber objetivo sobre la muerte. En estas circunstancias, la muerte de un ser querido significa, de forma inmediata, más por lo sentido que por los razonamientos coherentes; en la modalidad, el *no querer* se antepone al saber sobre *deber ser*, al *deber morir*. A partir de esta premisa, el interés en este capítulo se centró mayormente en dar cuenta, desde la teoría semiótica a cargo de Landowski, del modo en que lo sensible provee una vía estética⁴²⁰ para la

⁴²⁰ FONTANILLE, Jacques. Conferencia La vida toma forma. (4 de Mayo de 2015 en el auditorio José albano Centro de UMANIDADES –UFC Universidad Federal de Ceará, Fortaleza, Brasil). [Video]: Publicado el 29 de Mayo de 2015. 84, 51 minutos. [En línea] (Recuperado el 12 de abril de 2020) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JmxK-V8YDn0&t=2843s>

emergencia del sentido de la muerte y el morir, dada la dificultad que reviste su asistencia por la vía cognitiva.

3.1 LA MUERTE Y EL MORIR: INTERACCIONES FILIALES E INTERCAMBIOS ESTÉTICOS

Desde los dominios de la conciencia y la razón, comprender la muerte humana parece relativamente sencillo: significa el fin de la vida a causa de su condición de mortalidad. En esta perspectiva lógica, la muerte ideal es aquella que está distante en el tiempo y en el espacio, sucede en la vejez y por causas naturales⁴²¹. Sin embargo, la muerte real es otra: ocurre en cualquier momento, no siempre por causas naturales y no está distante en el espacio; es decir, que afecta a personas cercanas, familiares o amigos y no a terceros lejanos; lo cual implica una actividad semiótica en la que ya no es solo un fenómeno semiótico del mundo natural. En esas circunstancias, la comprensión de la muerte se complejiza puesto que además de ser incierta, empieza a sentirse más próxima.

El ser humano tiene la condición de saberse indefinido⁴²², se construye permanentemente en el devenir y desconoce el tiempo que le resta de vida; sin embargo, cuando sabe con seguridad que su muerte ocurrirá en un tiempo fijado, todo cambia, pues lo propio del ser humano es ser siempre indeterminado. La muerte crea un límite en el tiempo y el espacio y ocasiona una ruptura ontológica; en consecuencia, cambia el sentido de la vida y la comprensión misma de la muerte: aquello que se consideraba ausente y lejano se hace presente y fractura en cierto modo las circunstancias cotidianas de la vida, no solo en el mundo de la persona que sabe que pronto morirá, sino también, en su familia y en su círculo de personas cercanas. En todos, la inexorabilidad de la muerte y el miedo a la pérdida del ser

⁴²¹ MÁLISHEV, Mijaíl. El sentido de la muerte. *Ciencia Ergo Sum*, 2003, vol. 10, núm. 1, pp. 51-58. Universidad Autónoma del Estado de México. p. 51.

⁴²² *Ibid.*, p. 52.

querido causa un gran impacto en la sensibilidad; lo cual, ubica la muerte y el morir como fenómenos sociales, interactivos y estéticos por excelencia.

En el campo de la sociosemiótica, estudiado por Eric Landowski, el proceso de morir se entiende como una interacción en la que el sentido emerge del contacto cuerpo a cuerpo con el otro. Toda interacción constituye una experiencia estética en la que los sujetos experimentan de manera recíproca los efectos de las cualidades sensibles inmanentes al otro⁴²³. Por ende, la significación de la muerte y el morir impone los modos primarios de captación del sentido, a saber, los procesos estéticos resultantes de la integración entre lo somático y lo sensible⁴²⁴.

Desde la orientación de Landowski, la interacción que tiene lugar en el proceso de morir consiste en una puesta en contacto en la que la presencia sensible del moribundo y el otro (testigo o doliente) pone a prueba la identidad de ambos participantes y resulta en transformaciones en las dos partes. Este encuentro implica un desafío por resistir a la presencia del otro mediante el ajuste de las sensibilidades. Dicho ajuste se debe a la función de la competencia estética, y es la respuesta semiótica a los efectos que producen la patemización y la pasionalidad sentida por un sujeto en el otro, implicado en la interacción. En palabras de Landowski, esto es:

Probar a alguien, dicho de otro modo, *someterlo a prueba*. De hecho, el sentido —el sentido sensible, estético, re-sentido, *experimentado*— solo puede nacer de un encuentro en el que el sujeto se halle ante todo *puesto a prueba*, casi ante el desafío de vivir la presencia sensible del otro, del mundo, del objeto (y en última instancia de su propio cuerpo) como haciendo sentido: es necesario que el sujeto encuentre, en relación con la configuración sensible que el mundo le ofrece una manera de *ajustarse* de tal modo que pueda emerger, para él sentido y valor. Eso requiere de su parte un mínimo de apertura al otro, con frecuencia un verdadero trabajo (en relación con su propio grado de sensibilidad), en otros casos la aceptación de un riesgo (el de ser contaminado por la alteridad con la cual se enfrenta), y siempre una suerte de generosidad consistente en reconocer en el otro, más allá de su posición

⁴²³ LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p. 19.

⁴²⁴ *Ibíd.*, p.17.

de *objeto probado*, la cualidad al menos potencial de otro sujeto, de un *sujeto probante*, primero, en el sentido que el otro *nos prueba* [nos somete a prueba] con su presencia, y luego, porque jamás puede excluirse por completo que ese-otro-que-nos-pone-a prueba no esté a su vez *en trance de experimentar* los efectos de nuestra presencia en ante él⁴²⁵.

El tipo de competencia estética puesta a prueba en la interacción que supone el proceso de morir no se basa en las formas clásicas de manipulación: seducción, provocación, intimidación o tentación, ni en la modalización del sujeto por el saber, pues el padre y el hijo atribuyen sentido al morir y la muerte mediante lo sentido y lo re-sentido, más que a través del cúmulo de saber aprendido sobre estos fenómenos. Desde esta perspectiva, el proceso de significación del morir en una interacción filial se comprende semióticamente mediante la siguiente reformulación de Landowski a la semiótica clásica: “la interacción ya no se fundará en el *hacer creer*, sino en el *hacer sentir*, ya no sobre la persuasión entre las inteligencias, sino sobre el contagio (...) se establece un contrato más o menos inmediato entre cuerpos sintientes y cuerpos sentidos”⁴²⁶.

La circulación de los valores sobre la muerte asistida es producto del deseo del hijo de *hacer-sentir* a su padre de la forma en la que él siente acerca de la *no-vida* que sufre. Este contagio del sentido⁴²⁷ es el resultado de la competencia estética que consiste en: “Hacer sentir que se desea para que el otro desee”⁴²⁸. El siguiente pasaje evidencia cómo el contacto cuerpo a cuerpo y la competencia estética producen sentido sobre la muerte y el morir mediante el contagio de sensibilidades dado en la interacción filial entre David y Jacobo:

Resulta fácil aceptar el dolor cuando no es el propio, y el de mi hijo era más que propio. Mientras hablaba con Anthony, y al mismo tiempo padecía, entendí mejor la expresión en el rostro de Jacobo cuando trataba de hacer vida social, estar con la gente en la sala, mientras lo torturaba el dolor de piernas o de vientre. Hablaba poco en esas circunstancias, pues el sufrimiento no se lo permitía; sonreía a veces, y en

⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁴²⁶ LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. *Op. cit.*, p 169.

⁴²⁷ LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p. 20.

⁴²⁸ LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. *Op. cit.*, p 169.

la sonrisa podía vérsese el rictus y brillar las lágrimas de dolor que le estaban asomando siempre.⁴²⁹

El drama del morir es casi siempre compartido⁴³⁰: los allegados del moribundo se reúnen y comparten los cuidados, los comportamientos, las construcciones mentales sobre la experiencia vivida y las fantasías⁴³¹, y por supuesto, el dolor: el signo que media en la generación de sentido sobre el morir y une al moribundo y a los dolientes en un tipo de sujeto colectivo empático. El tránsito del dolor entre las personas que se reúnen y participan en una situación generadora de sentido, como el proceso de morir, se explica por los grados de socialización experimentados en las esferas de proxemia y en las fronteras alrededor de la corporalidad del moribundo. El concepto de *Corposfera*⁴³² explica mejor cómo en este tipo de interacciones el dolor hace eco en los otros. Tal como una onda, el dolor emocional se propaga en quienes son más sensibles por encontrarse en la proximidad espacial y hacer parte activa de la corposfera del moribundo. Esta propagación no significa una expansión del dolor, por el contrario, la coincidencia de los dolientes en el mismo espacio hace que estos descansen un poco del dolor⁴³³ y facilita la calma. Se habla aquí de propagación en el sentido del contagio ineludible y de la captación, recepción e interpretación del dolor entre las personas más vinculadas ontológicamente con el moribundo.

Para Finol, la corposfera, entendida como una parte de la semiosfera propuesta por Yuri Lotman, es un sistema geográfico de segmentación y estratificación que localiza los límites naturales del propio cuerpo y las fronteras culturales con respecto a los otros cuerpos⁴³⁴. Dicha segmentación da lugar a espacios y micro-espacios⁴³⁵

⁴²⁹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 110.

⁴³⁰ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 160.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² FINOL, José Enrique. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. *Op. cit.*, p. 41.

⁴³³ *Ibid.*, p.280.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.130.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.131.

que caracterizan la manera en la que se da el “estar-ser del cuerpo en el mundo”⁴³⁶, por ende, es simiotizante en tanto, permite saber cómo se producen las significaciones materializadas por la presencia, la acción y los efectos del cuerpo en el entorno. Desde esta perspectiva, “la corpusfera incluye no solo los lenguajes corporales sino también sus contextos y las relaciones que se establecen entre aquellos y estos; es en el conjunto de esas relaciones dinámicas que el cuerpo crea y actualiza el mundo donde, finalmente, opera la semiotización”⁴³⁷.

En cuanto a la semiotización del morir, dada por el encuentro entre los cuerpos de David y Jacobo es pertinente un primer límite: el morfológico, que incluye el nivel orgánico intracorporal y el desarrollo de las funciones fisiológicas vitales. Desde ese nivel, la semiosis articula el síntoma de dolor incurable que sufre Jacobo a un contenido de enfermedad y de su resolución: la muerte. Tanto el dolor físico, como el emocional que se actualizan ante la amenaza de la pérdida de un ser querido, son captados e interpretados por los allegados: es a través de las piernas, el vientre, la mirada, el brillo, las lágrimas, la boca silenciada y la expresión del rostro, en general que Jacobo expresa la suma del dolor sentido (ver pág. 173). De igual manera, el quebrantamiento de su cuerpo y de su salud le impone cierta distancia social, que limita la interacción y lo separa del resto de los mortales⁴³⁸. Esto ocurre debido a que en el proceso de morir, el cuerpo entra en un alejamiento gradual y en un distanciamiento del mundo de los vivos. De modo que, la significación del morir es atravesada por los límites propios del cuerpo y por las fronteras culturales que lo conectan con el mundo o lo separan de él.

La dinámica entre los límites personales y las fronteras sociales de los cuerpos da sentido a la muerte y al morir en la medida en que la interioridad del moribundo se comunica con la exterioridad mediante un proceso de traducción en el que ocurren

⁴³⁶ *Ibíd.*, p.44.

⁴³⁷ *Ibíd.*, p.41.

⁴³⁸ ELIAS, Norbert. La soledad de los moribundos. Traducción de Carlos Martín. México: Fondo de cultura económica, 1989. p. 8.

intercambios de todo tipo: axiológicos, estéticos, cognitivos, etc. Dichos intercambios facilitan el contagio del sentido, el ajuste de las sensibilidades y las disposiciones, y orientan la comprensión entre el padre y el hijo, que se da de la siguiente manera: el hijo *hace sentir* al padre sus significaciones acerca del dolor, la muerte y la vida, para que así, este desee la muerte asistida de forma semejante en la que aquél lo hace. Por tanto, lo que surge en últimas del contacto entre los cuerpos sintientes y los cuerpos sentidos es el acoplamiento entre las significaciones que cada uno atribuye al tránsito entre la vida y la muerte. El acceso mutuo del padre y el hijo al mundo interior del otro permite que las emociones sentidas de cara a la muerte sean compartidas y que lleguen a aceptar juntos y gradualmente⁴³⁹ el *deber-ser* de la muerte asistida.

La capacidad de sintonizar con la sensibilidad del otro y la comprensión que solo el sufrimiento íntimo puede producir en las interacciones filiales es actualizada por las condiciones físicas, corporales, biológicas y sociales de los cuerpos que mueren, las cuales se presentan como cualidades metafísicas, ontológicas, semióticas, antropológicas, entre otras maneras de explicar el ser-estar en el mundo, en una interacción filial padre/hijo dentro de las corposferas y en los grupos sociales y culturales a los que estos pertenecen. De esto, se desprende que, la muerte priva al padre del hijo moribundo o fallecido de los vínculos ontológicos, sociales, semióticos, etc..., arraigados a tal punto que “la desaparición del otro amado produce ente todo una impresión de vacío” y al mismo tiempo de *presencia/ausencia*⁴⁴⁰.

Dadas las limitaciones fenomenológicas propias de la captación de la muerte, la conocemos a partir de lo sentido ante la muerte ajena; en otras palabras, frente a la imposibilidad de experimentar el vacío de la propia muerte, el vacío que deja la muerte del otro amado es, en sí mismo, la aproximación a la muerte. De modo que,

⁴³⁹ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre la muerte y los moribundos. *Op. cit.*, p.219.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p.279.

la experimentación del vacío y la diversidad de las experiencias de la muerte del otro aparece en la variedad de lazos afectivos que ligan al desaparecido según el momento durante la convalecencia. En ese proceso, la muerte del otro no solo revela a quien es testigo, que él también debe morir, si no que en cierto sentido, se trata también de su propia muerte. Como afirma Thomas, se puede morir de la muerte del otro en la medida en que fuera único e irremplazable para otra persona⁴⁴¹. En esas circunstancias, la muerte de un hijo se vive como una ausencia radical e irreversible y “solo la convicción de lo irreversible proporciona la dimensión auténtica de la muerte”⁴⁴², ya que, sumergida en la generalidad y en el anonimato⁴⁴³ “pierde considerablemente su poder”⁴⁴⁴, pero cuando se llora a un muerto, en una atmósfera filial y afectiva, la pérdida priva al padre de las múltiples relaciones que lo unían a la persona amada, que lo definían a sí mismo, y por lo tanto, formaban parte de él⁴⁴⁵ y de su identidad. La imposibilidad de reanudar los vínculos con el hijo que fallece, deja al padre incompleto, en una crisis de sentido sobre su propia existencia y su identidad, debido a que parte de su ser bio-psico-social⁴⁴⁶ se ha perdido.

De acuerdo a lo anterior, en un entorno familiar, la muerte del otro es fuente de sentido; a partir de ese evento, el doliente entiende lo que él mismo puede ser para otro y lo que será su muerte para los demás. Dicho de otro modo, mientras no experimente el sufrimiento que deja la ausencia definitiva de un ser amado, el hombre ignora la muerte real, y “es preciso que otro muera para comprender por fin”⁴⁴⁷ que la muerte es el vacío o la nada de la que el ser humano huye a través del sentido de la vida. Dada la complejidad que acarrea experimentar la muerte de un

⁴⁴¹ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 283.

⁴⁴² *Ibid.*, p.200.

⁴⁴³ *Ibid.*, p.192.

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.283.

⁴⁴⁶ FINOL, José Enrique. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. *Op. cit.*, p. 289.

⁴⁴⁷ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 286.

hijo para llegar a esos saberes, los efectos impactan y transforman la identidad y el rol de los padres, y el duelo y la culpa pueden cruzar todo el espectro desde la normalidad hasta la patología. En el caso que se analiza en este informe, David condensa el impacto del proceso de morir de Jacobo en el siguiente enunciado: “tan largo el sufrimiento, el de él, el mío, el de todos, terminó por barrer las peores acumulaciones de telarañas brumosas de mi alma, las más densas, las más imaginarias, y me dejó casi limpio de tristezas arbitrarias”⁴⁴⁸.

Tomar conciencia del *deber-ser* de la muerte y del infortunio que sobreviene con ella equivale en semiótica a comprenderla como un evento imperfecto. De hecho, la imperfección del sentido de la vida se expresa en las limitaciones del cuerpo y de la vida misma. De modo que, enfermedad, decadencia, inseguridad y mortalidad son términos de la imperfección humana, y paradójicamente, la conciencia de dicha imperfección, adquirida durante el morir del otro o en la espera de la propia muerte es una experiencia humanizante y de renovación en la medida en que contribuye a restituir el sentido de la existencia y provee fortaleza para aferrarse a la vida. Al respecto, Schopenhauer afirma: “no hay nada como una experiencia cercana la muerte para humanizarse”⁴⁴⁹, y Oraison, citado por Thomas, agrega: “la muerte del otro no puede ser para mí más que “la experiencia –extremadamente compleja y diversa– de un cambio radical en mi relación con el otro, y por lo tanto, en cierta medida, según las circunstancias, de un cambio de mí mismo”⁴⁵⁰.

3.1.1 Semiotización de la muerte asistida en un hijo joven: accidente, programación y ajuste en la significación de la muerte digna. La interpretación semiótica de la muerte implica la consideración de la discontinuidad en la linealidad del tiempo. Apelando a las categorías temporales propuestas por Zilberberg, en el marco de la semiótica tensiva, el trayecto de la vida a la muerte es concebido como

⁴⁴⁸ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁴⁹ DOXIADIS, Apostolos *et al.* Logicomix, una búsqueda épica de la verdad. Traducción de Julia Osuna. Madrid: Ediciones sinsentido, 2011. p.

⁴⁵⁰ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 286.

un recorrido narrativo al cual subyacen el tiempo lineal, entendido en relación con la “espera” y el tiempo no-lineal definido como la “sorpresa”. Tales categorías se encuentran contenidas en una más amplia: el “advenir”, que abarca dos circunstancias temporales en las que una acción puede ocurrir: (i) devenir: la acción es parte de un programa habitual y se espera que ocurra en un tiempo previsto de acuerdo a parámetros individuales y colectivos, y (ii) sobrevenir: la acción o el evento son inesperados y ocurren fuera de lo premeditado, por lo que causan sorpresa e incertidumbre. Dentro de estas categorías, la muerte de Jacobo y las circunstancias alrededor de este hecho son para David un infortunio: “¡Qué iba yo a presentir lo que venía! El infortunio es siempre como el viento: natural, imprevisible, fácil”⁴⁵¹, que corresponde al sobrevenir, pues a partir del momento del trágico accidente, la muerte del hijo ha de ocurrir antes del tiempo esperado culturalmente para morir.

El esquema del curso de la vida conjuga el espacio “abierto, tendido de distancias y tramados de caminos “desbrozables”⁴⁵², también llamado “espacio drómico”⁴⁵³. Esta dimensión de la existencia refiere al devenir y comprende el tiempo crónico⁴⁵⁴, el cual marca el origen de la vida e instaura la promesa de un relato o discurso existencial. Por otro lado, el espacio clausurado concierne a la reducción de las posibilidades de acción, y por tanto, a la imposibilidad radical: la muerte, se vincula con el tiempo acrónico, pues pone en escena lo no lineal e intemporal. De estas relaciones espacio-temporales, depende la existencia de los actantes y el desarrollo de los programas fijados que estos han de realizar de acuerdo a los estados de la existencia y de la evolución de la vida: infancia, juventud, adultez y vejez. En ese sentido, el tiempo es determinante en la concordancia o no-concordancia entre las expectativas de vida y el tiempo de vida esperado, y como construcción cultural, es

⁴⁵¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁵² ZILBERBERG, Claude. Ensayos de semiótica tensiva. Traducción de Desiderio Blanco. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2000.p. 101.

⁴⁵³ *Ibidem.*

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

un parámetro que indica cuánto debe vivir y cuándo debe morir una persona: bajo un universo cultural particular, los sujetos cuentan con un tiempo limitado o ilimitado (programado y prescrito o libre e imprevisto) para actuar, dejar de actuar, esperar, hacer presencia, alejarse o abandonar el mundo.

Desde esta perspectiva, la reducción del tiempo de vida de Jacobo y la imposibilidad de conservar un programa de vida ajustado a los tiempos indicados por el esquema habitual, que adviene con la irrupción de la muerte producen una ruptura o una fractura en la linealidad del tiempo representado. Esta situación caótica trasforma la interacción padre-hijo e incide en la estabilidad de la existencia semiótica en ambos, produciendo un sinsentido que se manifiesta gradualmente en afectación somática, emocionalidad y resistencia a la inteligibilidad de la experiencia vivida.

De acuerdo a los modelos de existencia del sinsentido y de emergencia del sentido que propone Landowski, la significación de la muerte de Jacobo sería un efecto del ajuste entre el régimen del accidente: “una discontinuidad (...) imprevista, apenas creíble, y perturbadora en diversos planos”⁴⁵⁵ y el régimen de la programación, es decir, el conjunto de regularidades de orden causal o social que orientan las conductas y las actividades programadas de acuerdo a un modo sociosemiótico⁴⁵⁶ regido por usos, hábitos, costumbres y ritos.

La vida constituye un universo semántico cuya estructura se basa en la ejecución de un plan de actividades acordes a las prácticas ritualizadas en el plano colectivo⁴⁵⁷, y a “toda suerte de conductas cotidianas enmarcadas por (...) las reglas del deber-vivir y el saber-vivir”⁴⁵⁸. La fijación de programas y rutinas define los roles temáticos que desempeñan los sujetos. De igual modo, desarrolla la competencia

⁴⁵⁵ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. Traducción de Desiderio Blanco, revisión y ajuste de la traducción de Verónica Estay. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial, 2009. p.17.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p.36.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p.35.

⁴⁵⁸ *Ibidem.*

modal que actualiza la motivación para programar la vida, o en sentido inverso, rige la programación de las motivaciones para vivir⁴⁵⁹. Así, respecto a la vida regulada por el orden de ciertos cánones sociosemóticos y socioculturales, el accidente es la “puesta en crisis de los hábitos, la ruptura de (...) los ritos, el cuestionamiento de las instrucciones”⁴⁶⁰. En otros términos, lo aleatorio⁴⁶¹, al ser sentido como catastrófico, desprograma la narración previsible, desconfigura el tiempo y el espacio (el sujeto siente que ha perdido ‘el norte’)⁴⁶² dessemantiza el cuerpo, “perturba progresivamente el conjunto del universo semántico”⁴⁶³, suscita la dispersión y la “conmoción de todos los valores del orden”⁴⁶⁴ e instaura nuevas maneras de ser (rol temático) y hacer (competencia modal) motivadas por el sentir que despiertan los riesgos experimentados.

La transformación que asalta primero la sensibilidad y la percepción tras el accidente automovilístico que sufre Jacobo es la inmovilidad de sus piernas. Desde ese momento, el cuerpo entra en una dessemantización propiciada por la disminución de la funcionalidad corporal, el aumento progresivo del dolor y la fragmentación del ser en dos instancias somáticas: una se ciñe a lo habitual, a la programación corporal y la otra impone la novedad; es decir, el estado de enfermedad que pone a prueba al sujeto.

En el esquema semiosomático prepuesto por Fontanille para explicar la dinámica entre las dos instancias que forman la corporeidad y el ser/estar del sujeto, la movilidad o la inmovilidad repercuten en la identidad, ya que la movilidad del Mi-carne se encuentra en estrecha relación con la intencionalidad del si-cuerpo. La toma de posición de la carne en el mundo deriva en movimientos encarnados de

⁴⁵⁹ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.42.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.74.

⁴⁶² *Ibid.*, p.71.

⁴⁶³ *Ibidem.*

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

intencionalidad⁴⁶⁵, de dirección y de sentido que reafirman la identidad. De acuerdo a lo anterior, la pérdida de la movilidad es también la pérdida del sentido y de la identidad. Esto se explica porque la consecuencia directa de la movilidad reducida es la dependencia, y es justo la pérdida de esta competencia el núcleo de la catástrofe, pues constituye la transformación significativa que instauro un nuevo sentido experimentado por el cuerpo, a partir del cual, la detención del movimiento puede ser captada como la detención misma de la vida. Es por esto que, en el caso de Jacobo, la restauración del sentido se basa en la búsqueda de independencia y en la recuperación de la intencionalidad que el cuerpo reprime debido a la falta de movimiento de la carne y al *no poder-hacer*, como se evidencia en este enunciado:

Durante la primera época, los equipos fueron muchos, pues no solo estaban los que servían para que Jacobo tuviera alguna independencia física en la vida diaria, sino que también instalamos una especie de gimnasio en uno de los cuartos, donde a pesar del pronóstico inequívoco de los médicos, el muchacho hacía ejercicios hasta quedar exhausto, con la ilusión de que poniéndole voluntad podría volver a caminar. Fue una ilusión que compartimos todos en algún momento. Luego de verlo luchar y sufrir como un mico quebrado durante horas en esas barras y argollas pensábamos que ya empezaba a dar señales de mayor movilidad, y él mismo decía que comenzaba a sentir los dedos de los pies. Todo en vano. Cruel es el lugar común de que la esperanza es lo último que se pierde⁴⁶⁶.

El cuerpo, entregado a los extenuantes protocolos médicos, busca principalmente, el sentido en la rehabilitación física, pues es lo que falta para que Jacobo vuelva a ser el de antes. No obstante, lo que ha ocurrido es irreversible y el cuerpo que ahora posee, al igual que su ser, es producto de una transformación inevitable. De aquí que, realmente, el sentido deberá conquistarse sobre el sinsentido⁴⁶⁷ mediante el ajuste y el intercambio entre el cuerpo habituado a la movilidad propia de la vida cotidiana (sí-cuerpo) y el cuerpo enfermo (Mi-carne) con miras a alcanzar una realización motivada por el consenso entre el deseo programado de supervivencia y el deseo de huida del sujeto al sentirse vencido por la enfermedad.

⁴⁶⁵ FONTANILLE, Jacques. Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo. *Op. cit.*, p.31.

⁴⁶⁶ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁷ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p.12.

El equilibrio entre esos deseos, y por ende, el sentido atribuido a la enfermedad surge de la ilusión, un simulacro semiótico que adquiere valor estético como proveedor de sentimientos de belleza y estados armónicos de felicidad⁴⁶⁸. Según lo expresado en el enunciado citado, las condiciones objetivas de la enfermedad de Jacobo son “insuficientes (...) en relación con las expectativas y los requerimientos impuestos”⁴⁶⁹ por los deseos del sujeto; por tanto, la intensidad de la ilusión da fuerza a los deseos, que seducen al enfermo y “le brindan la posibilidad de embeleso o arrobamiento dentro de la ficción”⁴⁷⁰.

Dado que “todo lo que viene de su cuerpo”⁴⁷¹, como efecto de la lucha entre la carne y la representación de sí, es experimentado por el enfermo como un enigma⁴⁷² y genera “una demanda de sentido más o menos imperiosa, o más o menos angustiada”⁴⁷³, ante esta demanda de saber, el sujeto ilusionado significa la enfermedad en un proceso de metacognición y sincretismo actancial⁴⁷⁴ que ocurre de la siguiente manera:

Un sujeto cognitivo denuncia o desenmascara a un sujeto (él mismo) en un determinado estado pasional-estético (tiene una inclinación a disfrutar de imágenes más o menos vívidas, se obstina en esperar algo bueno para sí, aunque no tenga un claro fundamento en la realidad) o modal-deóntico (desea, quiere, cree con cierta intensidad, se adhiere a proposiciones valorativas sobre lo que no debería ser permitido)⁴⁷⁵

De esta forma, en el simulacro de la ilusión, las dos instancias somáticas: el cuerpo sano (ficción, sí-cuerpo) y el cuerpo enfermo (realidad, Mi-carne) asumen los roles actanciales del sujeto cognitivo y el sujeto pasional-estético o modal-deóntico, pero

⁴⁶⁸LUNA, Ambrosio. “Ilusión, seducción, manipulación”. *Revista tópicos del Seminario*, 2015, Julio-diciembre, pp. 87-109. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. p. 90.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ LANDOWSKI, Eric. *Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica*. *Op. cit.*, p. 100.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ LUNA, Ambrosio. “Ilusión, seducción, manipulación”. *Op. cit.*, p. 91.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

el estado pasional-estético proporcionado por la dimensión somática y sensible se antepone al sujeto cognitivo; según el pronóstico médico, Jacobo no volvería a caminar, pero ante esta verdad insoportable, el sujeto pasional-estético se ilusiona y cree esperanzado que sí lo hará.

Con todo esto, el enigma de la enfermedad acentuado por el exceso de dispersión y la incertidumbre sobre el futuro no tiene respuesta en el estado ilusorio. En efecto, agotando la ilusión, surge “la experiencia del dolor, en la que el mundo parece (...) concentrarse entero en los límites del propio cuerpo bajo la forma de una presencia invasiva, la del mal que se ensaña en atormentar”⁴⁷⁶ al enfermo de una manera que parece privado de sentido⁴⁷⁷. De acuerdo a la percepción de David,

El dolor intenso le comenzó a Jacobo tres años después de salir del hospital. Los médicos nos lo habían advertido: tal vez lo peor no sería que no iba a volver a caminar, sino el malestar físico que en algún momento podría empezar a sentir. El dolor se volvió permanente con el paso del tiempo y fue aumentando en intensidad a tal punto que había días (...) en que debíamos entrar con mucho cuidado a su cuarto y hablar en voz muy baja para evitar que el ruido le hiciera gemir o temblar⁴⁷⁸.

El dolor es un estado somático y sensible cuya intensidad resta sentido a la vida, desemantiza el cuerpo y perturba la identidad del ser, específicamente, en la situación de Jacobo, es un signo intra e intercorporal que junto a la exposición prolongada al mal que viene del cuerpo y se proyecta al espacio próximo genera un exceso de cohesión, rutinario y monotemático que actualiza la degradación corporal, revela la vacuidad y la insignificancia de la vida. De acuerdo con Finol,

Proyectado dentro del contexto del cuerpo y dentro de su funcionamiento fisiobiológico, el dolor viene a distorsionar la línea continua propia en la que percibimos la funcionalidad de nuestro cuerpo. Es la aparición del dolor la que pone entre paréntesis la ‘cotidianidad’ natural del cuerpo como sistema bio-psico-social.

⁴⁷⁶ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, pp. 12-13.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, p.13.

⁴⁷⁸ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 24.

(...) aparece para recordarnos el carácter vulnerable y perecedero de nuestro cuerpo y por lo tanto actualiza la posibilidad de (...) muerte⁴⁷⁹.

En la interacción consigo mismo, con ocasión del dolor, Jacobo sostiene encuentros profundos con una parte de sí afectivamente perturbada, que lo pone a prueba⁴⁸⁰; de tal modo que el acoplamiento estético entre el sujeto y la enfermedad se va dando en la medida en que esta es soportable⁴⁸¹. Para Jacobo, el ajuste resultaba difícil: la pérdida de sentido y valor de su cuerpo no solo era captada en la inmovilidad sino en la intensidad del dolor que se volvió permanente e invasivo. Así, articulada al dolor extremo, la segunda experiencia que manifiesta el sinsentido es “el hastío, ese estado de alma en el que el mundo, vacío de sentido, de interés, de valor, da la impresión de estar ausente y en el que, correlativamente, el sujeto permanece postrado en el sentimiento de su propia incapacidad de existir”⁴⁸², que puede instaurar el deseo de muerte, como ocurre con Jacobo:

Durante los primeros años después del accidente, mi hijo mayor se la pasó deseando volver a caminar y tratando de hacerlo. Entonces perdió la esperanza y a partir de allí, y a medida que el dolor se hacía permanente y cada vez más insoportable, se la pasó deseando que le llegara la muerte. Mejor si ocurría durante el sueño (...) pero estaría bien si lo encontraba despierto⁴⁸³.

Es así como la en la significación de la muerte, el dolor extremo y el hastío son interpretados como signos decisivos para la selección de la muerte asistida y del tiempo para morir. Ambas experiencias atribuyen sentido y valor a la muerte y la actualizan como una realidad deseable y necesaria ante el estado de enfermedad. En este caso, como, refiere Greimas, citado por Landowski: “A partir de tales estados de encierro en la insignificancia o en el sinsentido, se concibe que la experiencia del sentido pueda ser vista como una posibilidad de salvación, una

⁴⁷⁹ FINOL, José Enrique. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. *Op. cit.*, p. 289.

⁴⁸⁰ LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p. 99.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.97.

⁴⁸² LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁸³ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 25.

liberación, una ‘escapatoria’ ”⁴⁸⁴. Es justo este el sentido de la muerte asistida que resulta de la puesta a prueba del sujeto enfermo y del acoplamiento estético y sensible entre sus instancias corporales, como se ilustra seguidamente:

Figura 13. Esquema de emergencia del sentido de la muerte asistida partir de las formas de existencia del sinsentido en la enfermedad⁴⁸⁵.



La muerte asistida hace sentido para Jacobo como una escapatoria al vacío de la vida y una manera de sobreponerse al sinsentido, puesto que, como orienta Landowski, el ser humano no puede soportar el exceso de homogeneidad: “evita que las cosas se inmovilicen en una continuidad sin relieve, donde todo permanecería ‘igual a lo mismo’ ”⁴⁸⁶ o impide la heterogeneidad de la experiencia de dolor excesiva⁴⁸⁷, “tratando de superar el sentimiento de que ‘nada concuerda con nada’ , la dispersión y la discontinuidad”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p.13.

⁴⁸⁵ Esquema basado en los modelos presentados en *Pasiones sin nombre* y en *Interacciones arriesgadas*, de Eric Landowski.

⁴⁸⁶ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

Construido así, el sentido de la muerte asistida es, pues, producto de una relación interactiva de equilibrio precario⁴⁸⁹ y flexible entre el mundo y el sujeto⁴⁹⁰ y entre la identidad y la diferencia⁴⁹¹: ni el desinterés por la vida es total, ni el dolor es completamente letal. De modo que, dicho sentido “no puede en suma (...) configurarse, sino en el interior de un margen estrecho, en una zona media⁴⁹²” entre la vida y la muerte, “donde las cosas no (...) parecen ni del todo idénticas las unas a las otras, ni completamente privadas de relaciones entre sí”⁴⁹³. De hecho, el surgimiento de la posibilidad de decidir la forma de morir y el tiempo para morir es una novedad en medio del tedio, la homogeneidad y la monotonía de la vida degradada. De igual modo, en ese margen estrecho, el deseo de morir no es completamente una discontinuidad desconectada de la realidad, ni privada de relaciones con las proyecciones imaginarias de la identidad. Por el contrario, Jacobo lo asume como la consecuencia lógica de su falta de relación con el mundo en el estado de enfermedad.

De acuerdo a lo anterior, el sentido que emerge en el umbral entre la vida y la muerte no se erige sobre la nada, sino de la ganancia⁴⁹⁴ que queda en el fondo de la vacuidad de la existencia, que nunca es total: con la muerte asistida, al menos Jacobo no tendría que vivir sufriendo muchos años más reducido a un ser dependiente por completo que no puede interactuar ni tener vida social. Es sobre este sentido, que su muerte sería justificable como un hecho ineludible regido desde el estatuto filosófico de la actitud estoica por la potestad que tiene el hombre de hacer elecciones libres y soberanas para terminar con su vida voluntariamente, y considerado desde la semiótica, como la ratificación del predominio de la representación de sí y de la identidad sobre el dolor.

⁴⁸⁹ LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. *Op. cit.*, p 138.

⁴⁹⁰ *Ibidem.*

⁴⁹¹ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁹² LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. *Op. cit.*, p 139.

⁴⁹³ *Ibidem.*

⁴⁹⁴ LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.194.

Por norma universal, la vida es un bien a proteger. Obedece a un principio básico de conservación orgánica, humana y social. No obstante, en el escenario pragmático en que se da en la interacción social, el valor de la vida varía⁴⁹⁵. En razón de ello, la responsabilidad de preservar la vida, propia o ajena, puede ser desobedecida debido a ordenamientos jurídicos, como en la pena de muerte, o por compasión hacia los enfermos sin esperanza de recuperación⁴⁹⁶, en la eutanasia. El caso que se analiza en este apartado, a saber, la muerte asistida, es un tipo de muerte voluntaria decidida “por petición consciente del afectado”⁴⁹⁷ que solicita ayuda familiar y médica para morir debido a la imposibilidad de un porvenir viable. Esta conducta demuestra que, aun dentro de lo que ha quedado de su ser y su identidad, luego del despojo al que ha sido sometido por la enfermedad, su vida y su opinión todavía valen para ejercer la autonomía y el derecho a morir dignamente.

Así mismo, la vida de Jacobo vale para sus parientes y allegados, en razón de preservar el haber sido⁴⁹⁸ y el ser de una persona con la que se encuentran vinculados afectivamente. Sienten que no es justo soportar tanto sufrimiento, que no está bien, o quizás, que no lo merece, y debido a esto, le permiten cumplir sus deseos. Esto ratifica que la muerte asistida requiere la presencia de la alteridad para adquirir forma y sentido. En palabras de Landowski, “para que Ego se ‘logre’ plenamente, será necesario que el otro se lo permita; para eso, es preciso que ese otro llegue a ser lo que sus potencialidades le permitan ser; pero para lograrlo hace falta que Ego sepa invitarlo a hacerlo”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵AUSÍN, Francisco y PEÑA, Lorenzo. Derecho a la vida y eutanasia: ¿acortar la vida o acortar la muerte? En: Anuario de filosofía del derecho, N° 15, 1998. pp. 13-30. País Vasco. p. 20.

⁴⁹⁶AUSÍN, Francisco y PEÑA, Lorenzo. Derecho a la vida y eutanasia: ¿acortar la vida o acortar la muerte? *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹⁸ RICOEUR, Paul. Vivo hasta la muerte, seguido de fragmentos. Traducción de Horacio Pons. México: Fondo de cultura económica, 2008. p. 68.

⁴⁹⁹LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.43. Esta descripción también explica la relación entre el ego y el alter-ego del sujeto enfermo con respecto a su propia realización en el trance entre la vida y la muerte.

La configuración espacial en que se da la interacción entre el padre y el hijo, mientras este se dirige a Portland, el sitio donde se haría el procedimiento, enuncia la disposición de aquél a apoyar la renuncia a la vida. De acuerdo con Kübler-Ross, superado el miedo a la muerte, el moribundo tiende a alejarse, además, en ese estado importante de aceptación y disjunción, “necesita menos relación interpersonal”⁵⁰⁰. La comprensión de estos estados del alma es evidente en dos operaciones discursivas: la distancia espacial entre Jacobo y su familia (el moribundo se aleja, se desapega de la vida, se distancia de los vivos) y la dificultad en la comunicación con Jacobo, regida principalmente por el silencio y la disforia: “Jacobo se había quedado muy silencioso después de hablar con el médico la última vez, y ahora solo abría la boca para quejarse de sus dolores (...) —Está insoportable Dad— (...) pero bueno, es más que comprensible, ¿no? y sea cual sea su decisión la vamos a respetar”⁵⁰¹, expresa Pablo, quien lo acompaña en el traslado a Portland, (ver pág. 191).

Con todo esto, la renuncia a la vida no es algo programado, se da en grados, va surgiendo de la interacción y del ajuste, y su valor no está “fijado de antemano”⁵⁰². Por tal razón, el padre insiste: “¿tienes miedo? (...) claro que sí tengo miedo, David, ¿vos me viste cara de superman o qué? (...) si te arrepentís, no pasa nada (...) no hay que ser fuerte ni valiente ni nada de eso, ¿cierto?”⁵⁰³, por otra parte, el médico posterga la hora acordada para la muerte asistida: “no podría llegar a las siete de la noche y trataría de hacerlo a las once. Todo se había pospuesto como mínimo cuatro horas”⁵⁰⁴ (...) “a las cuatro volvieron a llamar y dijeron que tampoco a las once de la noche llegaría el médico sino a las seis de la mañana del día siguiente”⁵⁰⁵. El médico, el padre y los demás familiares que interactúan con Jacobo durante el

⁵⁰⁰ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre la muerte y los moribundos. *Op. cit.*, p.220.

⁵⁰¹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁰² LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.40.

⁵⁰³ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁰⁴ *Ibíd.*, p. 48.

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, p. 57.

traslado influyen en él implícitamente en aras de permitir la realización de las potencialidades del enfermo y las suyas propias.

Sin embargo, el análisis de la significación de la muerte asistida en una interacción filial vislumbra un problema respecto al despliegue de las potencialidades del moribundo en el encuentro con el otro, pues lo habitual en el ser humano es negar la muerte y actuar alejándola con el único fin de obtener tiempo para desarrollar sus potencialidades. Los sobrevivientes cuentan con tiempo para construirse en el devenir y sobreponerse a la crisis por la pérdida del ser querido, aceptando nuevos hábitos y costumbres, pero quien se encuentra en trance de morir, realmente, tiene más limitaciones que potencialidades. Si bien, la dinámica interaccional crea experiencias generadoras de sentido potencial⁵⁰⁶, la interacción entre ese sujeto y él mismo, que tras haber agotado en poco tiempo todas las posibilidades que el estado de enfermedad le permitió, decide morir, expone sus limitaciones.

El modo potencial describe el contínuum y el devenir de la existencia. Se refiere a lo que el sujeto puede llegar a ser o alcanzar según su disposición pasional. Mientras los sujetos virtuales y actualizados son definidos por la modalización⁵⁰⁷, el sujeto potencial, afectado por el tiempo y la pasionalidad, y por tanto, aspectualizado⁵⁰⁸, se define por la sensibilización. “El modo de existencia potencial es así, la disposición pasional para la acción, que tiene lugar entre la competencia y la performance”⁵⁰⁹.

Desde esta perspectiva, en el sujeto “llevado hasta la renuncia de las proyecciones imaginarias del sí identitario⁵¹⁰, para quien la tregua entre la vida y la muerte ha

⁵⁰⁶ LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.28.

⁵⁰⁷ PESSOA, Diana. La Narratividad en Semiótica. Traducción de Marilene Marques. En: El principio de narratividad. *Tópicos del Seminario*, 2017, N° 37, pp. 25-47, p. 41.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ RICOEUR, Paul. Vivo hasta la muerte, seguido de fragmentos. *Op. cit.*, p.65.

cesado y la muerte es lo único imaginable que está en el horizonte del futuro⁵¹¹ la sensación de pérdida es frustrante y la tensividad fórica tiende a la disforia. En otras palabras, las limitaciones identitarias de un sujeto como Jacobo, privado de salud, independencia e interacción social lo disponen pasionalmente de manera disfórica hacia la práctica de la muerte asistida. Evidencias de las limitaciones y la disforia que orientan a Jacobo a actualizar su ser respecto al deseo de morir se hallan en los siguientes enunciados: “ya para entonces, el sufrimiento continuo le había agriado mucho el genio al pobre Jacobo”⁵¹², que se expresaba en estos términos: “estos dolores tan hijueputas no me dejan pegar el ojo. Y ahora ando estreñado. Estoy cansado de que me tengan que ayudar a cagar”⁵¹³. Ante lo cual David se excusa: “(mis hijos salieron mucho más mal hablados que yo)”⁵¹⁴. Frente a las limitaciones que imponen la inmovilidad y el sufrimiento psico-físico, el sujeto permanece virtualizado, y aunque actualiza la competencia para morir, asistido por su familia, es la sensibilización, y puntualmente, el efecto de sentido de sus limitaciones, lo que lo dispone para la acción.

El recorrido de los modos de existencia en la narración que enuncia la renuncia a la vida por parte de Jacobo se describe así, siguiendo la orientación de Greimas y Fontanille: “virtualización del sujeto (por el querer/ y o deber hacer); actualización del sujeto (por el saber y por el poder hacer); potencialización del sujeto (por la sensibilización del sujeto para el hacer); realización del sujeto (por el hacer)”⁵¹⁵. Esta dinámica representa nada menos que el continuum de la existencia semiótica; sin embargo, al considerar la muerte, una forma de “lograrse” o “realizarse” este continuum queda clausurado, liberando al sujeto de simulacros insatisfechos, para entrar en un estado de virtualización permanente ajeno al sufrimiento.

⁵¹¹ RICOEUR, Paul citando a Primo Levi. *Ibíd.*, p.58.

⁵¹² GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p. 26.

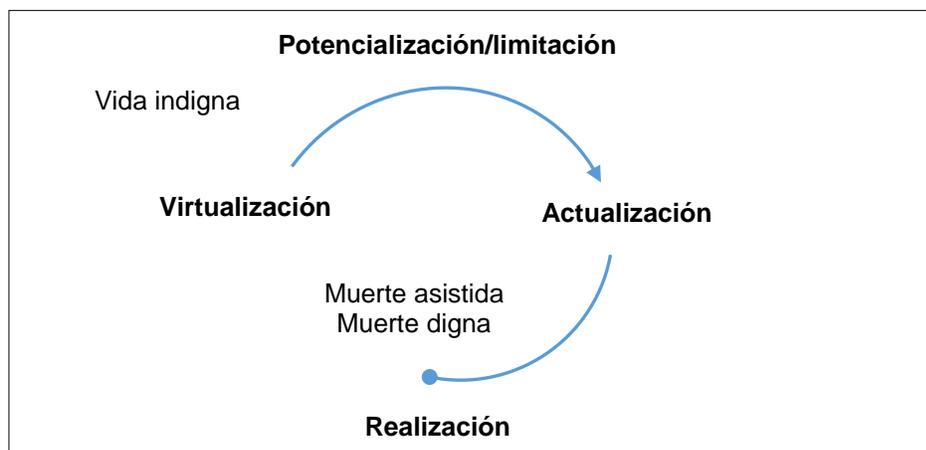
⁵¹³ *Ibíd.*, p.190.

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ PESSOA, Diana. La Narratividad en Semiótica. *Op. cit.*, p.41.

El esquema siguiente presenta la dinámica de los modos de existencia del sujeto que valida la muerte asistida como opción de sentido, refiere el efecto de sentido de las limitaciones en la evaluación de la calidad de vida y señala la discontinuidad radical del continuum de la existencia y la ruptura definitiva de toda posibilidad de actualización que adviene con la muerte; esto último significa una escapatoria de las limitaciones y de la imposición de simulacros que no satisfacen sus expectativas: deseos no realizables, fantasías, necesidades, responsabilidades y deberes tortuosos, como el *deber- vivir* una vida indigna.

Figura 14. Modos de existencia semiótica que caracterizan la relación entre vida indigna y muerte digna, cuando la realización coincide con la muerte⁵¹⁶.



De acuerdo a este esquema, la evaluación del estado potencial, considerado una garantía sensible y tangible para seguir viviendo, da sentido a la vida indigna y a la muerte digna. De no ser sentida dicha garantía, la representación del porvenir pierde valor y sentido, y la muerte es lo único proyectable. Es por eso que se la empieza a enunciar explícitamente como la opción que más satisface el sentido. Por lo tanto, ante la falta de garantía de una calidad de vida digna, la muerte digna significa la evasión de un tormento insano e indigno, y con ello, la realización del sujeto. En la

⁵¹⁶ Elaboración propia a partir de la interpretación de la teoría de Landowski de los regímenes de sentido e interacción.

vida indigna, persiste una relación irreconciliable entre el *sentir dolor* y el *querer-vivir* que apaga cualquier ilusión naciente y en un estado de dolor extremo que extingue la prospectiva, resulta absurdo prolongar la vida.

No obstante, la de Jacobo es una “realización entredicha”, que no alcanza la plenitud. Ante la mirada evaluadora del joven y los demás, la suspensión de su proyecto de vida y la conclusión anticipada de la existencia según los marcos narrativos culturales, es triste, trágica e inexplicable. Las expectativas individuales y colectivas quedan incumplidas e incompletas, evidenciando la falta de una parte perdida del sentido que recuerda la imperfección misma de la existencia y del sentido en la experiencia ante la muerte.

El análisis sobre la decisión de la muerte asistida, presentado en este apartado visibiliza un tema cultural, actual y polémico. En el debate mundial sobre la eutanasia, La Asociación Médica mundial ha liderado la comprensión de esta práctica delimitándola desde los principios éticos que orientan la medicina. No obstante, la falta de consenso, ha repercutido en el ámbito jurídico en vacíos legislativos sobre el derecho a morir dignamente. Solo hasta 2002, Holanda se convirtió en el primer país europeo en despenalizar la finalización de la vida a petición propia. Sin embargo, ya desde 1993, las leyes holandesas habían aprobado una serie de medidas legales, respecto a esta práctica. En América, en 1994, el estado de Oregon en Estados Unidos sentó un precedente al aprobar mediante referéndum una ley denominada *Death with Dignity Act*, creada para mejorar los cuidados al final de la vida, permitiendo varias opciones para prolongar o acortar la vida en condiciones dignas. Desde entonces, varias sentencias han sido recurridas en la corte en otros estados como California, Montana y Vermont que contemplan la muerte asistida y la permiten bajo ciertas circunstancias. En Bélgica, Luxemburgo y Canadá actualmente la eutanasia es legal y en Suiza, Alemania y Francia, continúa penalizada, aunque se permite la muerte asistida en pacientes terminales, estableciendo diferencias en la eutanasia activa y la eutanasia pasiva. En el caso

de suiza, el auxilio al suicidio en estas personas no requiere la asistencia médica, salvo para la correcta prescripción y no se considera que dicho evento sea una función médica⁵¹⁷. “En el resto de Europa, fuera de los casos mencionados, la eutanasia y la asistencia al suicidio continúan penalizados con las mismas penas que el homicidio consentido”⁵¹⁸. Lo mismo ocurre en la mayoría de países americanos.

En Colombia, a pesar de los avances en materia legislativa sobre la muerte digna, el debate alrededor de esta práctica no ha sido visibilizado en la cultura, la academia ni en el ámbito sociopolítico en la dimensión que merece, teniendo en cuenta que el país es pionero en Latinoamérica y en el mundo en la despenalización de la eutanasia junto a Holanda, Bélgica, Luxemburgo⁵¹⁹ y Canadá.

El “derecho a decidir cuándo se ha de morir y a recibir ayuda para ello”⁵²⁰ surge en el escenario jurídico y político creado con la Constitución de 1991, “garantista, pluralista y respetuosa de los derechos individuales”⁵²¹. La carta política contempló desde su origen la despenalización de la eutanasia, bajo la denominación “Homicidio por piedad”⁵²², amparada en el deber del estado de hacer cumplir los principios constitucionales *de dignidad humana, respeto por la autonomía y solidaridad*⁵²³ aún en la enfermedad y en la muerte⁵²⁴. Desde entonces, solo en dos ocasiones, en 1997 y en 2015, la Corte Constitucional emitió importantes sentencias en defensa de la voluntad y libertad de los enfermos terminales de decidir sobre su muerte, que

⁵¹⁷ SÁNCHEZ, Carolina; LÓPEZ, Alejandro. Eutanasia y suicidio asistido conceptos generales, situación legal en Europa, Oregon y Australia. *Medicina paliativa*, 2006, Vol.13, N°4, pp. 207-215, p. 213.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ DÍAZ, Eduardo. La despenalización de la eutanasia en Colombia: Contexto bases y críticas. *Revista Bioética y Derecho Perspectivas bioéticas*. 2017; 40: 125-140, p. 127.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibid.*, p.128.

⁵²² *Ibid.*, p.128.

⁵²³ *Ibid.*, p.130.

⁵²⁴ MENDOZA-VILLA, María y HERRERA-MORALES, LUIS. Reflexiones sobre la eutanasia en Colombia. *Revista colombiana de anestesiología*, 2016; 44 (4): 324-329, p. 326.

regulan y describen no solo el protocolo a seguir para alguien que quiera poner fin a los sufrimientos psico-físicos incurables, sino todo el marco normativo para la protección y el cuidado los pacientes terminales que desearan prolongar la vida o acelerar la muerte. En 2015, el Ministerio de Protección Social definió el criterio de terminalidad, bajo el cual un enfermo terminal es un paciente con una enfermedad avanzada y progresiva cuyo pronóstico de vida es inferior a seis meses⁵²⁵. Como práctica de la muerte digna, la eutanasia es la manera de ayudar a morir a un enfermo terminal “que ya está muriendo, (...) buscando una muerte fácil, apacible y sin dolor”⁵²⁶.

Uno de los vacíos sobre la legislación de la muerte digna en Colombia, visibilizado en *La luz difícil*, a través de la referencia a la situación legal en Portland, Oregon, es la situación de pacientes no terminales que padecen sufrimiento físico y psicológico incontrolable y desean concluir su vida. Debido a que en estas personas la muerte no es inminente, la muerte digna se tipifica como suicidio asistido, y se distingue de la eutanasia en que plantea dilemas éticos más profundos alrededor de si la vida justifica ser vivida en circunstancias deplorables e indignas. Dada la ambigüedad semántica entre lo que se considera dignidad humana, vida digna y muerte digna y a los límites difusos entre los tipos de muerte asistida, el suicidio asistido representa un vacío jurídico a nivel mundial.

La historia de Jacobo desestigmatiza la eutanasia y el suicidio asistido al mostrarlos como alternativas válidas para la defensa de la autonomía y la dignidad humana. En gran parte, el desconocimiento generalizado sobre la regulación del derecho a morir dignamente en Colombia y el rechazo al cumplimiento del mismo se debe a la influencia de posturas religiosas y moralistas, según las cuales la eutanasia es un

⁵²⁵ DÍAZ, Eduardo. La despenalización de la eutanasia en Colombia: Contexto bases y críticas. *Op. cit.*, p.133.

⁵²⁶ MENDOZA-VILLA, María y HERRERA-MORALES, LUIS. Reflexiones sobre la eutanasia en Colombia. *Op. cit.*, p.326.

acto de ilegalidad moral, excluyente y pecaminoso⁵²⁷ que “vulnera la dignidad humana, al suponer que es un ataque injustificado al ser”⁵²⁸. Aunado a esto, la deslegitimación de la eutanasia también proviene de la comunidad médica. Para algunos expertos bioeticistas, el procedimiento viola los principios éticos bajo los cuales los médicos son formados⁵²⁹, para otros, por el contrario, la eutanasia se legitima como acto médico pues se practica en virtud de “evitar sufrimientos y dolores producidos por distintas enfermedades”⁵³⁰. Así mismo, la conceptualización de los enfermos crónicos vulnerables tambalea por la falta de claridad en conceptos ambiguos: “muerte digna y eutanasia no son sinónimos, como tampoco lo son sedación terminal y cuidados paliativos”⁵³¹. Aun cuando estas objeciones acentúan el tabú y la censura, la muerte asistida no va en contra de los principios constitucionales en Colombia que velan “por la vida y la dignidad humana”⁵³², según los cuales, “la vida, como un derecho fundamental, no simboliza un deber irrenunciable”⁵³³ y se considera cruel e ilegal “obligar a una persona a sobrevivir en medio de padecimientos oprobiosos, en nombre de creencias ajenas”⁵³⁴. Por consiguiente, el juicio valorativo sobre la dignidad humana no puede ser reducido a la imposición de una forma digna de vivir o morir; poner término a la vida, evitándose una desgracia mayor es una forma de darse dignidad.

⁵²⁷ DELGADO, Elkin. Eutanasia en Colombia. Una mirada hacia la nueva legislación. *Revista Justicia*, 2017, N°. 31. pp. 226-239. pp. 230-231.

⁵²⁸ *Ibíd.*, p.230.

⁵²⁹ *Ibíd.*, p.231.

⁵³⁰ *Ibíd.*

⁵³¹ DÍAZ, Eduardo. La despenalización de la eutanasia en Colombia: Contexto bases y críticas. *Op. cit.*, pp.135-136.

⁵³² DELGADO, Elkin. Eutanasia en Colombia. Una mirada hacia la nueva legislación. *Op. cit.*, p. 227.

⁵³³ *Ibíd.*, p.232.

⁵³⁴ MENDOZA-VILLA, María y HERRERA-MORALES, LUIS. Reflexiones sobre la eutanasia en Colombia. *Op. cit.*, p.326.

3.2 EL MODELO CATASTROFISTA Y EL MODELO CONSTRUCTIVISTA EN LA SIGNIFICACIÓN DE LA MUERTE Y EL MORIR: DESDE EL SINSENTIDO HASTA LA FORMA DE VIDA

Este apartado aporta una explicación de la superación de la catástrofe generada por la muerte mediante el ajuste de la experiencia estética a un sentido existencial que encaja en el sistema semiótico englobante de la forma de vida artística-atea en la que se identifica el narrador. Así mismo, expone los recorridos estéticos del morir que actualizan el riesgo, la duda y la angustia, y presenta el análisis de las modalizaciones del ser ante la muerte y el morir enfatizando en la incidencia del *sentir* en el *poder*, por ser la modalidad que resta o concede autoridad a la muerte, al tiempo que aporta seguridad al sentido de la vida.

3.2.1 Estesis del suicidio asistido y del morir en la vejez: entre la catástrofe, el riesgo aceptado y el sentido. El modelo de significación sugerido por Landowski para la interpretación de los instantes en que se desarrolla la estesis asume como punto de partida la desemantización que la monotonía de la *no-vida*, efecto de la *continuidad* genera en el sentido dado a la relación sujeto-mundo. En el segundo momento, la experiencia se rige por lo *no continuo*: atraído por lo no rutinario, el sujeto estético sueña y «apela a la “constitución de otro lugar imaginario alimentado por la esperanza”»⁵³⁵. La tercera posición asumida es la del efecto generado por lo *discontinuo*: los eventos regidos por el azar o los accidentes estéticos: catástrofe o “buena fortuna”⁵³⁶ dejan al sujeto en un estado de deslumbramiento o *discontinuidad* desligado transitoriamente de las relaciones con experiencias pasadas o proyecciones futuras. El último momento está regido por lo *no discontinuo*. En esta fase de ajuste, el sujeto actualiza la competencia para integrar los accidentes estéticos al *continuum* de manera exitosa. En el caso que se analiza en este

⁵³⁵ GREIMAS, Algirdas. *De la imperfección*, citado por LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.100.

⁵³⁶ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 71.

informe, confiere orden y armonía a la relación sujeto-mundo frente al ausentarse gradualmente del mundo y a la representación de la presencia de los seres queridos que ya no están.

De acuerdo con Landowski, de ese recorrido se desprenden dos líneas que describen la inteligibilidad de lo sensible: una catastrofista y otra constructivista⁵³⁷. Una de las posibilidades de interpretación del modelo catastrofista corresponde a la situación que se ha analizado en el apartado anterior, pues el suicidio asistido es una parte de la experiencia del morir que se rige por el accidente y la rutina, y paradójicamente, se halla en relación de complementariedad con lo no caótico.

A partir de esa ambivalencia del sentido, dada en la naturaleza variable y aleatoria de la estesis del morir, el recorrido de Jacobo hacia la muerte puede percibirse como una catástrofe; sin embargo, las condiciones en que ocurre dicha muerte no corresponden cabalmente a una catástrofe, puesto que este logra superar el caos semántico, el mal y el sinsentido. En el desenlace de la experiencia estética del morir, el suicidio racional obedece al principio unificador de un hacer estético que pone orden a la sucesión caótica y se manifiesta como un signo de inteligibilidad de lo sensible. El suicidio racional y asistido es un modelo de lucidez que proporciona un mínimo de cohesión a la dispersión de lo heterogéneo. Habitualmente, cuando el sujeto no puede reajustar su relación con el mundo, ni tomar el control sobre su entorno y sobre sí mismo⁵³⁸ para superar el caos y persistir, el suicidio puede ser de apariencia catastrófica, pero, tomar la resolución voluntaria de que la muerte sea asistida, hace que sea apacible. El principio de solidaridad excluye el autoataque violento, y en esa medida, si es racional y asistido, el suicidio toma la forma de sentido. Habitualmente, la muerte aparece como la forma más dramática del desorden⁵³⁹, razón por la cual, la estesis del morir no es una estesis cualquiera.

⁵³⁷LANDOWSKI, Eric. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. *Op. cit.*, p.59.

⁵³⁸ *Ibid.*, p.65.

⁵³⁹ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 532.

Demanda hazañas extraordinarias para hallar un orden, una de esas es el suicidio asistido, visto como una conquista sobre el destino.

En lo concerniente al estudio semiótico de la vida, el legado de Greimas procedente de *De la imperfección* funda lo que Landowski denomina modestamente *semiótica existencial*. En su reformulación de la semiótica Greimasiana, hace una inflexión hacia el objeto primario de la semiótica: el sentido, considerando que, en razón del análisis estructural del sentido manifestado en el texto enunciado, el sentido vivido, la “situación del hombre”⁵⁴⁰, o mejor, el “sentido de la vida”⁵⁴¹ en sí mismo ha permanecido obviado y su dimensión existencial reducida⁵⁴². Ante estas cuestiones, en el marco de una semiótica existencial, Landowski sostiene que interrogarse por el sentido de las cosas es interrogarse por el sentido de la vida⁵⁴³, el cual es concebido como una visión de mundo que puede aparecer ante el sujeto como un “universo significante”, o por el contrario, como una vida insignificante. De ahí que para Landowski, el objeto de una semiótica existencial, “consagrada a la búsqueda de sentido”⁵⁴⁴ sea “comprender mejor cómo, en qué condiciones, por qué procedimientos nuestra presencia en el mundo llega a tener sentido”⁵⁴⁵.

Dentro de este marco, el aporte de esta investigación a una semiótica existencial consiste en la indagación por la muerte y el morir. En los términos descritos hasta aquí, la insignificancia puede ser mortal⁵⁴⁶, pero la muerte no es sinónimo de catástrofe, aunque pueda tener apariencia catastrófica. En efecto, lo que aquí se propone, siguiendo la orientación de Landowski, es que el problema del sentido de

⁵⁴⁰ GREIMAS, Algirdas. *Semántica estructural, investigación metodológica*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid: Editorial Gredos, 1987. p. 12.

⁵⁴¹ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I*. *Op. cit.*, p. 275.

⁵⁴² LANDOWSKI, Eric. ¿Habría que rehacer la semiótica? *Revista Contratexto* 2012, n° 20, pp.127-155, p. 130.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ LANDOWSKI, Eric. *Interacciones arriesgadas*. *Op. cit.*, p.74.

la muerte puede aproximarse a una resolución válida en sus distintas opciones, por inmorales, incoherentes, desproporcionadas o inaceptables que parezcan, si es captado e interpretado dentro de una “rejilla de lectura de carácter estructural, de un principio de organización de alcance general, en función del cual el mundo adquiere forma –se deja segmentar y articular– y en consecuencia, hace sentido”⁵⁴⁷.

De las experiencias analizadas, el suicidio asistido se encuentra en un punto medio entre la línea catastrofista y la línea constructivista, pues, por un lado, supera la fatalidad, como se ha aclarado, y por otro, como gesto definitivo, priva al sujeto de la continuidad de un sentido constructivo y de la articulación de la *vivencia de la experiencia*⁵⁴⁸ al *discurso de la experiencia*⁵⁴⁹; de ahí que, ante esta imposibilidad, tomar la resolución del suicidio asistido sea una manera de conquistar un mínimo de orden para contrarrestar en lo posible la dispersión y la insignificancia⁵⁵⁰. En contraste, el sentido de la muerte emerge de la catástrofe dentro del modelo constructivista en la experiencia de David durante el morir de su hijo y en la espera de su propia muerte en la vejez, dado que en estas estesis el tiempo se expande en ciclos en el continuum. Así, el sujeto explota las posibilidades de producción de un discurso de la experiencia en la medida en que desempeña un hacer estético actualizando *estilos de vida*⁵⁵¹: maneras de ser y *gozar*⁵⁵² y sentir *gusto* en la interacción con el mundo que promocionan la emergencia del sentido de la muerte y el morir.

En la significación del morir, la articulación entre la experiencia en acto y el discurso de la experiencia sugiere la unión de dos dominios de la significación: la figuratividad y la narración. La experiencia del morir en acto se refiere a la captación de las

⁵⁴⁷ LANDOWSKI, Eric. ¿Habría que rehacer la semiótica? *Op. cit.*, p.131.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 138.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p.12.

⁵⁵¹ *Ibíd.*, p. 287.

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 271.

formas en las que la muerte es pre-sentida y al modo en que modifica la relación entre el sujeto y las figuras del mundo. Por su parte, el discurso de la experiencia se vincula con la manera de organizar, comparar, conectar o segmentar las impresiones estéticas que produce pensar en la muerte a partir de tales figuras, empezando por el propio cuerpo. Por tanto, la narración como estructura que da cuenta de la acción y como manifestación discursiva describe el orden narrativo que adquieren los eventos y actos relacionados con la vivencia del morir, según el punto de vista del narrador o actor participante del proceso.

Marcando una diferencia con la tradición semiótica, que encontró en la narración el principio rector de la significación, Landowski restituye a la figuratividad el estatuto de dominio primario en la emergencia y en la construcción del sentido. El argumento que justifica esta reposición es el carácter imprevisible del tiempo. Al no estar sujetos a un orden fijado de antemano, las acciones y los eventos que sobreviven desvían los recorridos narrativos causando una desprogramación; por lo tanto, ante la variabilidad de la acción, la primera mirada al sentido impactado por el efecto paralizante de la discontinuidad es la captación de la figuratividad.

Este argumento es pertinente en el presente análisis de la muerte y el morir, pues la muerte es intemporal⁵⁵³, fijar el tiempo de morir es difícil, si no imposible. El ser humano controla la incertidumbre de la muerte localizándola en la vejez; sin embargo, por su intemporalidad, poco o nada se puede programar narrativamente sobre ella. Que las valoraciones estéticas de la figuratividad favorezcan la significación de la muerte y el morir se basa en esta afirmación, dado que, en efecto, el sentido sobre estos fenómenos es captado a partir de la desconfiguración figurativa que ocasiona su inminencia. Por consiguiente, el sentido de la muerte y el morir es construido mediante la disposición figural⁵⁵⁴ de los signos que configuran

⁵⁵³ THOMAS, Louis-Vincent, Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 33.

⁵⁵⁴ Landowski reconoce dos tipos de figuratividad: 1) La figuratividad de superficie, que se refiere a las formas figurativas y 2) la figuratividad profunda o figuralidad, que “permite un acercamiento más fino a los fenómenos sensibles. Impone la presencia del sentido tal como emana de las articulaciones

el mundo, aún más, cuando debido al aseo de la muerte y a las limitaciones corporales los programas narrativos del enfermo o el anciano, como sucede a David y a Jacobo, se reducen y su calidad disminuye, haciendo que el sentido precario concedido por la narratividad sea compensado por el sentido estético.

La desprogramación que ocasiona la muerte y la dificultad para programar que adviene con el morir abocan a los sujetos a encontrar un equilibrio entre la vida y la muerte desde el *sentir* que haga más tolerable la existencia en su fase final. De modo que, finalmente, el sentido de la muerte y el morir emerge de la sensibilidad que aflora en la interacción con las figuras que componen el mundo significativo y no primordialmente, de las acciones programadas para alcanzar ciertos objetos o fines. Las limitaciones que provoca la ceguera en el viejo David y la reducción casi total de la competencia para pintar ilustran la manera en que el potencial de sentido de la acción programada decrece exponencialmente, y el sentido es restituido mediante en el gozo y el gusto estético a partir de la transfiguración del mundo.

Por tanto, desde esta perspectiva semiótica, la huida de la muerte⁵⁵⁵ lleva consigo una búsqueda en la figuratividad en la que la apertura a las cualidades sensibles del mundo da cabida a mayores posibilidades de producción de sentido en el proceso de morir al costo de la seguridad, pues en la relación sujeto/muerte el sujeto asume riesgos y rosa el sinsentido hasta encontrar un equilibrio entre el miedo a la transformación, la pérdida y el peligro de muerte. Es apreciable la pasionalidad que brota de la captación de los fenómenos al asumir el riesgo de que de golpe, mientras se transita por el hilo delgado entre la vida y la muerte, estos cambien de parecer, pierdan o adquieran forma, sean nombrados y semiotizados, o por el contrario, sigan siendo objetivos, innombrables e indeterminados. En el caso de David, esta pasionalidad describe la incertidumbre intrínseca a la muerte y el morir.

plásticas y rítmicas inmanentes al objeto sensorialmente percibido". BLANCO, Desiderio. En busca de la experiencia perdida. *Revista Contratexto* 2014, n° 22, pp. 93-107. pp. 100-101.

⁵⁵⁵ HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Traducción, prólogo y notas de Jorge Rivera. Edición digital de [http://www. Philosophia.cl](http://www.Philosophia.cl). p. 66.

Los estados de enfermedad y vejez avanzada ponen en riesgo constante la vida. De hecho, los sujetos que los experimentan sienten intensamente el riesgo de no poder ocuparse en actividades acostumbradas, de que su inventario de programas narrativos se reduzca y también la calidad y eficacia de los mismos. En una frase, riesgo de perder poder, identidad y dejar de ser. En estas circunstancias, la estesis en su esplendor se consagra como fuente de sentido en el trance de la vida a la muerte por su función en la configuración del universo significativo, en la aceptación de la finitud del cuerpo, del decrecimiento de la acción y el movimiento; en definitiva, en la reconciliación del ser humano con la muerte. Experimentar el fin de la existencia exige clausurar el recorrido existencial, y en este último gesto, el sentido de la vida procede del ajuste estético entre sensaciones y pasiones contrarias.

En esta perspectiva, el dolor y la enfermedad son signos de la flaqueza y de la vulnerabilidad del ser humano que actualiza el riesgo de la aniquilación y cuyos efectos se manifiestan pasionalmente en la sensación de pérdida de todo *tener*, *poder* y *ser*. El dolor pone a prueba al sujeto y lo expone al riesgo; es decir, a una situación de inseguridad generadora de nuevo sentido, en cuanto siembra duda y permite cuestionar el sentido actual y las ventajas de un sentido otro apreciable, aceptable o repudiable. Lo anterior explica el poder isotopante del dolor y del sufrimiento⁵⁵⁶ en el reconocimiento de “simetrías, alternancias (...) disonancias y (...) transformaciones significativas”⁵⁵⁷ con el fin de controlar las ambigüedades, resolver dudas, proporcionar un mínimo de cohesión y finalmente, gestar la predilección del sujeto hacia un sentido u otro.

De cualquier manera, la duda ante el riesgo de pérdida de todo tener, poder y ser, y la tensión entre los polos extremos del recorrido existencial que se acercan en el proceso de morir, a saber, la vida y la muerte elevan la foria a los niveles de la

⁵⁵⁶ GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo. *Op. cit.*, p. 262.

⁵⁵⁷ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I. *Op. cit.*, p. 232.

angustia, pues el riesgo asumido comporta una condición de apertura experiencial que puede conllevar a la realización o a la desdicha. Dado que la muerte es enigmática e innombrable, en la zozobra por la falta de una verdad tranquilizadora, el sujeto angustiado se pregunta si lo sentido y lo vivido transforman de forma favorable o no favorable la realidad de su ser/estar. De aquí que, ante la dificultad para descifrar la muerte, la apertura estética que proporciona el riesgo aceptado sea indispensable para desentrañarla y enunciar un discurso de lo que significa morir.

Esta propuesta semiótica se interesa en algunas compatibilidades entre el modelo de Greimas y el de Landowski; en esta ocasión, se promueve el diálogo con el propósito de comprender el riesgo aceptado en correlación con la angustia. Si bien el enfoque existencial de Landowski abandona la idea de delimitar y nominar las formas de sensibilidad y se interesa por las pequeñas pasiones anónimas que emergen de la interacción cotidiana, la noción de riesgo aceptado, como condición de apertura en la búsqueda de sentido, debe ser concebida en correlación con algunas pasiones que caracterizan las posibilidades de realización, irrealización o de ambigüedad entre un estado y otro, y se hallan regidas por la duda.

Entre la realización y la irrealización se halla una zona ambigua y movediza regida por pasiones dubitativas. Greimas y Courtés conciben la angustia como una de esas pasiones que por su naturaleza ambivalente, en razón de la fugacidad del sentido y la variabilidad del tiempo, a lo largo del recorrido existencial, llena vacíos y abre otros, cuestiona al sujeto sobre los logros alcanzados, los apaga o los impulsa, modaliza al sujeto, bien para asentir el caos o para inventar un orden, por lo que funciona como articulador semiótico entre el sentido y el sinsentido. De modo que, la angustia permite vislumbrar el peor y el mejor escenario ante la muerte. Siendo regida por la duda actualiza el principio de veridicción que falsea dichos escenarios en búsqueda de un sentido del morir de relativa estabilidad y seguridad o bien, una huida del fracaso, posible mediante la muerte asistida.

En el cuadro que sigue, Greimas y Courtés relacionan las pasiones dubitativas con las pasiones felices y las pasiones desgraciadas, propias de la realización y la irrealización, respectivamente, y sitúan la angustia dentro de una serie de pasiones asociables a la inseguridad del sentido, a la idea de riesgo aceptado y a la posibilidad de fracaso en la experiencia del morir, tales como: confianza, promesa, espera, esperanza y temor, o frustración, amargura, resentimiento y desesperación.

Cuadro 7. Relación entre la angustia, las pasiones dubitativas, las pasiones felices y las pasiones desgraciadas⁵⁵⁸.

S2 S1	X? Pasiones «inciertas»	X Pasiones «justas»	No- x Pasiones «de fracaso»
Y? Dubitativas	Confianza Promesa	Espera Esperanza	Temor Angustia
y Felices	Sorpresa Alegría	Satisfacción Triunfo Júbilo	Gratitud Amor
No-y Desgraciadas	Decepción Amargura	Frustración Resentimiento Rabia (Cólera)	Desesperación Duelo

En el discurso sobre la muerte y el morir analizado en este informe, la angustia es enunciada así: “Dormí casi cuatro horas sin soñar, hasta que a las siete me despertó la punzada de angustia en el vientre por la muerte de mi hijo Jacobo, que habíamos programado para las siete de la noche”⁵⁵⁹. Una serie de descripciones más focaliza en Los patemas de la angustia:

Me había regresado con toda su fuerza la aflicción, y las llamas (...) y casi me asfixiaban. Me tomé otro Clonazepam, que no pareció hacer efecto. Deseé con toda el alma que Jacobo volviera a casa, así le esperaran muchos años de sufrimiento. (...) Al avanzar los segundos la realidad se hacía más intensa. Sentí irregularidades en mi corazón, pequeños murmullos y también golpes que alcanzaban a sacudirme

⁵⁵⁸ GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II. *Op. cit.*, p.189.

⁵⁵⁹ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.11.

imperceptiblemente el cuerpo. «No me puedo morir ahora», pensé. « ¿Qué sería de ellos?» Empecé a respirar con más profundidad y regularidad, hasta que al fin murmullos y golpes cesaron. Pero no las llamas. « Tampoco puedo andar brincando cada rato como loco por la claustrofobia y menos ahora» pensé, y logré controlarme⁵⁶⁰.

No supe cuánto tiempo pasó, ni en qué sentido corrió, o si me dormí en la ventana o perdí el conocimiento unos segundos tal vez. El tiempo iba hacia adelante y hacia atrás, como un péndulo o como una segadora⁵⁶¹.

El colapso del cuerpo y la pérdida de la conciencia del tiempo y el espacio que acaban de ser introducidos coinciden con las ideas a las que se ha vinculado la angustia en párrafos anteriores: disforia, duda, riesgo, reducción del mundo habitado. También se relacionan con los significados que la RAE atribuye al término: “Del lat. angustia 'angostura', 'dificultad'. 1. f. Aflicción, congoja, ansiedad. 2. f. Temor opresivo sin causa precisa. 3. f. Aprieto, situación apurada. 4. f. Sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal. 5. f. Dolor o sufrimiento. (...) 7. f. p. us. Estrechez del lugar o del tiempo”⁵⁶².

Ante la inminencia de la muerte, la índole de la afectación somática es la de una agresión al cuerpo y a la conciencia: una revelación del sinsentido que amenaza con sumergir al padre en el caos y en la inseguridad de la existencia que produce pensar en la muerte⁵⁶³, pero de otro lado, desde la perspectiva constructivista, refiere a un estado de sensibilidad y apertura estética indispensable que propicia el equilibrio entre la homogeneidad y la heterogeneidad, y por ende, la proyección del sujeto desde el sinsentido hacia la conquista del sentido⁵⁶⁴. En este caso, ante el riesgo de muerte, la angustia aquí descrita guarda relación con la angustia en el pensamiento Heideggeriano, pues impulsa al sujeto a asumir el riesgo de detener la fuerza enigmática de la muerte para someterla a un interrogatorio (duda) respecto

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, pp.98-99.

⁵⁶¹ *Ibíd.*, p. 101.

⁵⁶² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española [En línea] (22.a ed.), 2001. [Recuperado el 15 de enero de 2020] Disponible en: <https://dle.rae.es/angustia>

⁵⁶³ HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. *Op. cit.*, p.250.

⁵⁶⁴ LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p.12.

de la forma en se muestra⁵⁶⁵ y de ese modo, funda la huida de la muerte⁵⁶⁶. No una huida que viene del miedo, al contrario, la angustia hace que la muerte deje de ser concebida como algo temible⁵⁶⁷, porque transforma el modo de ser-estar en el mundo en el encuentro con el fenómeno. El miedo es paralizante y la angustia es movilizadora y creadora, en el sentido que señala Kierkegaard. “Fueron casi dos años de abundancia artística; de una felicidad que traería su toque de angustia”⁵⁶⁸, expresa David, concordando en relación al infortunio de su hijo y su vida artística, con que lo propio del *Dasein* no es detenerse ante la fatalidad de la muerte, sino a pesar de ella, fluir, existir y ser en una disposición de apertura a “explorar los límites frágiles de lo existente”⁵⁶⁹, y a vivir con autenticidad negándose a huir de las posibilidades de la angustia existencial⁵⁷⁰.

Desde la perspectiva semiótica, los efectos de sentido pasional de la angustia se manifiestan en el cuerpo, que es una figura, y como tal, se articula de forma coherente a otras figuras del mundo, de modo que, el resultado sea una producción semiótica que ponga de manifiesto el sentido del ser/estar en el mundo junto a otros signos en el curso de la vida. Así, en el caso de David, la angustia existencial encausada en estilos de vida estéticos interroga y reta la existencia a partir del ajuste figural y figurativo dado en la producción artística para develar otros sentidos del ser/estar en el mundo dados los efectos adversos y catastróficos del azar, la tragedia, la vejez y la muerte.

3.2.2 El sentido del morir regido por la modalización del poder y el principio de persistencia conforme a una forma de vida artística-atea. A lo largo de este capítulo se ha defendido la hipótesis de que el sentido de la muerte y el morir se

⁵⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. *Op. cit.*, p.81.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁶⁷ *Ibidem.*

⁵⁶⁸ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.20.

⁵⁶⁹ THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p.275.

⁵⁷⁰ *Ibidem.*

construye, principalmente, a partir de la dimensión sensible, pues lo habitual en el ser humano es evitar pensar en ella, por eso se ocupa en la cotidianidad y la aleja: huye del peor escenario posible de su destino. No obstante, el sentido requiere un mínimo de inteligibilidad para ser tal, lo cual, reafirma la inherencia entre lo sensible y lo inteligible y exalta la duda, suscitada por la angustia como una categoría del saber que origina la inteligibilidad del sentido. Sin embargo, la dualidad *sentir-saber* se articula al hacer, conforme a las posibilidades de construcción de sentido sobre la vida y la muerte que este proporciona en el proceso de morir.

De lo anterior, se infiere que la interrelación *sentir-saber-hacer* conserva una naturaleza inversa y diversa, dado que unas de estas modalidades movilizan al sujeto en mayor grado que otras. En los estados de enfermedad y vejez, las funciones motrices y sensoriales de David y Jacobo quedan reducidas. Ante tales limitaciones, el hacer pierde fuerza y el sentido se construye sobre la base del sentir y el saber. La quietud estimula el pensamiento, la lucidez y la actitud reflexiva hacia la muerte verdadera, y la tranquilidad ante la angustia que provoca la conciencia sobre la finitud proviene de la estabilidad estética y ética entre lo bello, lo feo, el bien y el mal respecto a la aceptación del agotamiento de las posibilidades y a la acreditación del “haber sido”⁵⁷¹. De igual modo, la insignificancia generada por la disminución en el hacer desencadena una pérdida de *poder* que amenaza el ser. Por consiguiente, en la significación del morir, mediante el balance entre el sentir, el saber y el hacer, el sujeto busca conquistar el poder sustraído por la enfermedad y la idea de la muerte, y de ese modo, estabilizar el ser.

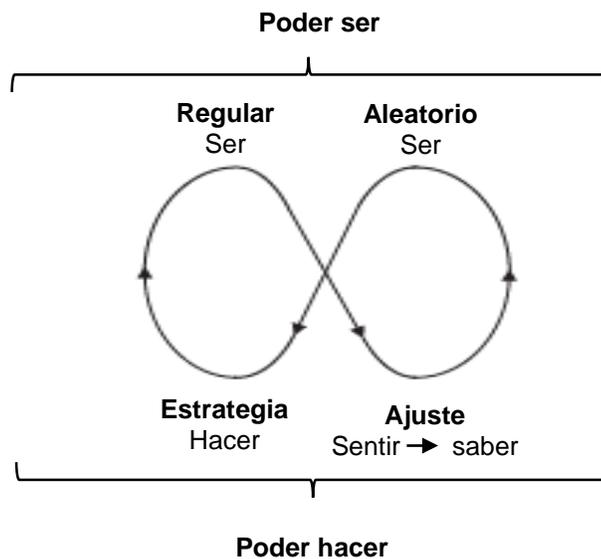
La mutabilidad en la modalización del ser durante la enfermedad y la vejez puede ser representada en el diagrama elíptico ideado por Landowski⁵⁷² para ubicar los recorridos semióticos y las estrategias “en un continuum a lo largo del cual, cada uno de sus elementos puede circular libremente, y al precio de metamorfosis

⁵⁷¹ RICOEUR, Paul. Vivo hasta la muerte, seguido de fragmentos. *Op. cit.*, p.68.

⁵⁷² LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p. 87.

sucesivas, convertirse en otro del que pensaba que era”⁵⁷³. Al concebir el tiempo como un flujo constante, altamente impredecible, lo aleatorio y lo regular, correspondiente a la enfermedad y al devenir existencial, respectivamente, demandan modos de ser del sujeto basados en el balance entre estrategias (hacer) y ajustes (sentir). En la medida en que el sujeto siente intensamente, el sentir se convierte en un saber, porque se hace inteligible. En la misma perspectiva, esta investigación propone que, en la medida en que el hacer, aun menguado, proporciona satisfacción, se convierte en poder. De este modo, las modalidades del poder son niveladas para proporcionar una estabilidad relativa del ser expuesto a la aleatoriedad y al riesgo en la enfermedad y en la vejez. El siguiente diagrama ilustra la explicación precedente:

Figura 15. Recorrido modal de ser en la enfermedad y la vejez⁵⁷⁴.



De acuerdo con Becker, el poder motiva al hombre a “trascender las limitaciones de la condición humana y (...) lograr una victoria sobre la impotencia y la finitud”⁵⁷⁵. A

⁵⁷³ BLANCO, Desiderio. En busca de la experiencia perdida. *Op. cit.*, p.99.

⁵⁷⁴ Basado en el cuadrado elíptico. LANDOWSKI, Eric. Interacciones arriesgadas. *Op. cit.*, p.87.

⁵⁷⁵BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. Traducción de Carlos Valdés. México: Fondo de cultura económica, 1977. p. 62.

diferencia de las otras criaturas, programadas instintiva y automáticamente⁵⁷⁶, el ser humano “tiene que construirse y ganarse sus valores internos y su seguridad”⁵⁷⁷. En otras palabras, su “destino debe esculpirse, y ello implica responsabilidad (...) frente a sí mismo, y de sí mismo ante lo indeterminado, ante lo azaroso de todo acontecer”⁵⁷⁸. En esta dinámica de la existencia humana, la muerte constituye una precondition para que la vida tenga sentido⁵⁷⁹. Esta indeterminación condicional mueve al hombre entre el temor y la angustia, no obstante, entre “los espacios vacíos que establecen el juego con la indeterminación”⁵⁸⁰ se gesta un poder que incrementa la autonomía y la libertad para tomar control de la vida y trascender a la fugacidad y la vacuidad⁵⁸¹.

En términos semióticos, el poder se forja en dos dimensiones, una real y otra ilusoria. La primera corresponde a la modalización *poder-estar/ser* y la segunda al *creer-poder-estar/ser*. Asumido como posibilidad, el poder en sí mismo es comprendido en el terreno de la probabilidad, y lo probable implica un criterio de veridicción, de aquí que la sobremodalización *creer-poder-estar/ser* o la variante contraria: *no-creer-poder-estar/* eleven el grado de improbabilidad o incertidumbre de una posibilidad. El creer aprueba o desaprueba la fuerza del poder, pero, esto es necesario para que, llanamente, el *poder-estar/ser* eleve los niveles de confianza y motivación necesarios para adquirir la capacidad de combatir la imposibilidad; es decir, el *no-poder-ser* y el *no –poder-hacer*.

⁵⁷⁶ BECKER, Ernst. La negación de la muerte. Traducción de Alicia Sánchez. Barcelona: Edición en castellano: Editorial Kairós, S.A. 2003. p.78.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ AYALA, Luis. Ernest Becker: El poder frente a sí mismo. *Revista Estudios políticos*, 1996, Núm. 13, cuarta época, pp. 187-194. p.194.

⁵⁷⁹ EAGLETON, Terry. El sentido de la vida. Traducción de Albino Santos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2008. p. 87.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.188.

⁵⁸¹ EAGLETON, Terry. El sentido de la vida. *Op. cit.*, p.87.

El poder desafía el tiempo y la realidad, fija promesas e instala simulacros: revela “un ser que no es pero que promete ser algún día”⁵⁸². El estatuto ontológico del ser se vale del poder para desplegar las posibilidades de existencia en una lucha de fuerzas activas y reactivas⁵⁸³, es por eso, que este inventa poderes a los que cree tener acceso o cree que lo salvarán, se apoya en ellos y renueva formas existenciales y estilos de vida que le dan protección e inmunidad frente a las leyes deterministas de la muerte. De acuerdo a la evaluación de David, el catolicismo no confiere un poder seguro para afrontar la muerte, el arte y las prácticas de cuidado sí en el Estoicismo y el Budismo Zen sí lo hacen. Por su parte, en Jacobo el *poder-ser* y el *poder-hacer* se manifiestan en la potestad de decidir sobre su muerte, que confronta la autoridad moral, médica o jurídica.

Para Becker, “el poder significa (...) desarrollarse, para cambiar la situación de pequeñez, desamparo, finitud, por otra de grandeza, dominio, duración, importancia”⁵⁸⁴. En términos semióticos, pequeñez, desamparo y finitud son manifestaciones de la imperfección, de la cual el ser humano huye: lo normal es anteponer el creer y el poder a la nimiedad y la imperfección. Al estar fundado en la intersección entre lo real y lo ilusorio, el poder consiste en una invención capaz de virtualizar el saber insoportable sobre la condición humana y actualizar el heroísmo para asumir el riesgo de incursionar en el mundo superior de lo posible. Visto así, el poder viabiliza el sentido, y por ende, la existencia mejorada (siempre se espera obtener una ganancia individual y colectiva en el ejercicio del poder). Contemplado el peor escenario del destino (la ceguera total de David o el dolor incesante de Jacobo) y dada la función que cumplen los signos, de “especular sobre la condición humana”⁵⁸⁵, el *poder alcanzar* un estado superior gesta escapatorias a la condición de inferioridad.

⁵⁸² AYALA, Luis. Ernest Becker: El poder frente a sí mismo. *Op. cit.*, p. 193.

⁵⁸³ *Ibíd.*, p.192.

⁵⁸⁴ BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. *Op. cit.*, p.139.

⁵⁸⁵ *Ibídem.*

Para defender la imagen ideal que tiene de sí mismo, el hombre hace ejercicio del poder creativo y trascendente: emprende una lucha frenética por alcanzar la perfección, busca o construye un poder seguro en que apoyarse⁵⁸⁶. La pintura y la escritura son acciones que le dan seguridad y resistencia a David ante la vulnerabilidad, y las producciones de estas artes perpetúan su poder y su ser. De forma paralela, en el caso de Jacobo, el suicidio asistido constituye un acto de poder y de grandeza que supera el poder de las leyes biológicas de la existencia. Con estas estrategias, los sujetos creen sobrepasar las limitaciones y alcanzar la perfección. No obstante, la condición humana es la de la imperfección, a ello se debe la obsesión del hombre por conservar el poder y hacer esfuerzos por alcanzar la perfección, aún en el morir y en la muerte. El mismo David confiesa: “la vida tiene un poder que se parece a la locura”⁵⁸⁷.

En su búsqueda permanente de sentido, el ser humano materializa el poder en la producción semiótica, propiciando una “negociación del sentido”⁵⁸⁸ a partir de la captación de las cualidades sensibles de los objetos, sujetos y figuras en “una traslación continua de un signo a otro sin miedo ni esperanza de que se produzca un cierre o una clausura”⁵⁸⁹. Este recorrido describe la forma que toma el curso de la vida, ajustada a un sistema de creencias culturales que garantiza un sentido a la existencia y ofrece condiciones para persistir; es decir para resistir a la muerte.

Por lo tanto, los enunciados, producciones, prácticas y estrategias descritas aquí pertenecen a formas culturales sistematizadas⁵⁹⁰ para dar respuesta a la angustia existencial que somete a prueba el significado de la vida, y en ese modo, luchar contra la insignificancia actualizando el poder. Dado que “el hombre no teme

⁵⁸⁶ BECKER, Ernst. La negación de la muerte. *Op. cit.*, p.82.

⁵⁸⁷ GONZÁLEZ, Tomás. La luz difícil. *Op. cit.*, p.78.

⁵⁸⁸ BLANCO, Desiderio. En busca de la experiencia perdida. *Op. cit.*, p. 106.

⁵⁸⁹ EAGLETON, Terry. El sentido de la vida. *Op. cit.*, p.45.

⁵⁹⁰ BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. *Op. cit.*, p.21.

realmente su extinción, sino morir siendo insignificante”⁵⁹¹, desea que su vida tenga un significado que lo no destruya la muerte⁵⁹²; por ello, selecciona los símbolos de trascendencia e inmortalidad disponibles en la sociedad en que vive⁵⁹³, que le “garantizan una duración indefinida de cierta clase⁵⁹⁴ y una perdurabilidad de su memoria integrados a un sistema cultural que a diferencia suya, resiste y trasciende. Desde esta perspectiva, los símbolos y la cultura sustituyen al hombre mortal y ratifican el poder frente a la muerte. De acuerdo con Becker,

La cultura le ofrece al hombre un alter-organismo más durable y poderoso que el que la naturaleza le ha dado. (...) El hombre (...) trasciende a la muerte (...) encontrándole un significado a su vida, un tipo de esquema más amplio en el que encaja: puede creer que ha cumplido la voluntad de Dios, o su deber con sus antepasados o con su familia, o ha logrado algo que ha enriquecido a la humanidad. Así el hombre asegura la expansión del significado de su vida ante las limitaciones reales de su cuerpo (...) tan pronto como el hombre utiliza símbolos puede lograr una trascendencia artificial por medio de la cultura⁵⁹⁵.

En este orden de ideas, las formas de vida hacen parte de las disposiciones que ofrece la cultura, y como tal, son esquemas amplios que inscriben la vida y garantizan al hombre la expansión del significado de su vida más allá de sus límites individuales. Desde la perspectiva de Fontanille, son organizaciones colectivas y englobantes que hacen parte de la semiosfera y permiten al hombre dar sentido a la vida y persistir en el curso de la existencia. Esto ocurre debido a que, al ser interpretada dentro de los planos de análisis semiótico, la vida es un conjunto significativo que presenta una forma y un contenido. Por lo tanto, las formas de vivir se consideran lenguajes que organizan coherente y congruentemente el curso de la vida. Dichos lenguajes seleccionan “entre todas las opciones disponibles en la comunidad a la que pertenecemos aquella que nos parece la que mejor garantiza

⁵⁹¹ *Ibíd.*, pp. 21.

⁵⁹² Esto es lo que espera Tolstoi antes de su muerte. Becker cita su cuestionamiento: “¿Qué he logrado en mi vida...Tiene ella algún significado que no lo destruya la muerte inevitable que me espera? TOLSTOI, León. Una confesión, 1882. Londres: Oxford University Press, 1961, p. 24, citado por BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁹³ BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. *Op. cit.*, p.23.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*

⁵⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 20-22

la continuación de nuestro curso de existencia”⁵⁹⁶. A su vez, estas selecciones se basan en “un sistema de identificación durable”⁵⁹⁷ que “sustentará lo que significa (...) persistir”⁵⁹⁸. Para Fontanille, persistir es seguir la producción de un esquema sintagmático compuesto por configuraciones modales, narrativas, pasionales y temáticas que otorgan forma a la vida, congruentes con las categorías de orden paradigmático “constitutivas del sentido de la vida”⁵⁹⁹. Mediante este esquema, el ser humano crea resistencia a la muerte, pues las formas de vida, en tanto formas de persistir en la existencia, son también formas de resistir a la muerte.

De acuerdo con Fontanille, las formas de vida son el tipo más englobante de semiosis que rige la articulación y el intercambio entre lo individual y lo colectivo. Esta afirmación alude a la idea de que frente a la muerte, el ser humano asume el “plano del grupo para negarla mejor a nivel del rito”⁶⁰⁰. En efecto, la globalidad explícita en las formas de vida puede suministrar una protección ante la muerte mediante la apropiación de un sistema semiótico que acoge elementos culturales sociales y lingüísticos sobre las expectativas compartidas respecto a la muerte. Para Becker, dicha protección se halla en los sistemas heroicos “que nos permiten creer que trascendemos la muerte al participar en algo de valor duradero”⁶⁰¹. En efecto, el sentido dado a la muerte depende del juicio estético de las estrategias, seleccionadas entre muchas otras, para obrar dejando una huella que se preserve en lo colectivo y lo cultural. Esta empresa es posible debido a la pluralidad, esquematización y síntesis que confieren las formas de vida a la subjetividad y la identidad, por cuanto funcionan como

Conjuntos significantes heteróclitos y coherentes que son los constituyentes inmediatos de la semiósfera, (...) compuestas por signos, textos, objetos y prácticas; portan valores y principios directos; se manifiestan por medio de actitudes y de

⁵⁹⁶ FONTANILLE, Jacques. Formas de vida. *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁹⁷ FONTANILLE, Jacques. Conferencia La vida toma forma. *Op. cit.*

⁵⁹⁸ *Ibidem.*

⁵⁹⁹ FONTANILLE, Jacques. Formas de vida. *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁰⁰ THOMAS, Louis-Vincent. Antropología de la muerte. *Op. cit.*, p. 50.

⁶⁰¹ BECKER, Ernst. La negación de la muerte. *Op. cit.*, p. 8.

experiencias simbólicas; influyen en nuestra sensibilidad, en nuestros estados afectivos y en nuestras posiciones de enunciación. Dicen y determinan el sentido de la vida que llevamos y de las conductas que adoptamos; nos proporcionan identidades y razones de existir y de obrar en este mundo⁶⁰².

No obstante, a título de lenguajes, las formas de vida, están tan bien definidas que las figuras y signos pueden ser considerados como el “*condensado* de la forma de vida completa”⁶⁰³. La figuratividad en el enunciado de *La luz difícil* revela una forma de vida artística-atea, en la que la organización figural y plástica de la dinámica entre luz y oscuridad en el plano de la expresión condensa los estilos éticos y estéticos y las creencias capaces de dar forma y sentido a la muerte asistida y al morir en la vejez.

De ese modo, coincidiendo con las cualidades de un lenguaje heteróclito, en esta forma de vida, la luz expande un conjunto diverso de elementos semiotizantes: el agua y la luminosidad en la mirada impresionista, la ausencia o la impresión de la forma en los trazos del arte abstracto, las escenas naturales, importantes en el Budismo Zen; la sombra, las nubes negras enunciado las emociones oscuras, el espacio vacío iluminado y la idea de conjunción entre el sujeto y el mundo tras la disolución de los límites corporales, las obras trascendentales del arte universal, como *El Jardín de las Delicias*, las imágenes del infierno y las llamas del purgatorio, la unión del cielo y el infierno en el crepúsculo, el sistema de creencias cristiano, los sistemas axiológicos y estéticos que definen la forma de vida estoica y la práctica de la escritura, entre otras selecciones, confluyen en la sustancia de la forma y el contenido para producir sentido sobre la existencia en la crisis que deja la muerte.

La importancia dada a la figuratividad en la significación de la muerte y el morir radica en que, “a partir del momento en que el sentido de la vida no es más asistido por la vía cognitiva, la forma de vida provee una vía estética y sensible que se

⁶⁰² FONTANILLE, Jacques. Formas de vida. *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁰³ *Ibidem*.

acentúa en las particularidades de la manifestación figurativa”⁶⁰⁴. En la misma perspectiva, Landowski concibe la estesis como un aprendizaje que apropia otros recorridos estéticos distintos de los acostumbrados. Ambas cualidades se evidencian en la forma de vida artística que se da a captar en interacción con la forma de vida atea y cuyo orden ético y estético se sintetiza en la obra *El jardín de las delicias*, la cual proporciona una vía estética donde la inimaginable e inexplicable muerte de un hijo, ajena a cualquier otra estesis, puede hacer sentido en el régimen de lo sensible.

Por lo dicho hasta aquí, los modos de persistencia promovidos por las formas de vida cumplen la función de afirmar la continuidad de un curso de vida, creando una resistencia a la muerte. Así mismo, en la significación de esa realidad, también conceden la persistencia o trascendencia en la existencia colectiva⁶⁰⁵. En efecto, la muerte y el morir son significados en la novela *La luz difícil* dentro de una forma de vida englobante que persiste a la muerte: quienes incursionan en la muerte se orientan por los contenidos axiológicos y pasionales que validan sus formas de concluir la existencia; es decir, eligen las condiciones que garantizan un mejor saber-morir, y tras la muerte individual, el significado que han dado a la vida y la muerte contribuirá a enriquecer, reafirmar o legitimar estilos de vida u opciones de sentido de la existencia que persistirán dentro de una forma de vida o serán olvidados, si la misma pierde vigencia. Desde esta perspectiva, la muerte se considerará una categoría que posibilita la persistencia o la preservación de individuos y colectividades, por cuanto demanda la permanencia de sistemas de valores característicos de la semiosis y la estesis de aquellas formas de vida que se instalan en la cultura por las condiciones que ofrecen para existir y resistir, pero sobre todo, por la protección que brindan ante la muerte.

⁶⁰⁴ FONTANILLE, Jacques. Conferencia La vida toma forma. *Op. cit.*

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

4. CONCLUSIONES

La descripción semiótica del morir, mediante esquematizaciones de las estructuras figurativas, narrativas y pasionales desplegadas en esa etapa del ciclo vital, conforme a la cultura recreada en la novela *La luz difícil*, permitió ordenar el metalenguaje necesario para interpretar asuntos humanos como la conciencia de mortalidad y las preocupaciones ante la finitud de la vida. En consecuencia, esta intervención semio-literaria trazó una vía de acceso a la lectura del mecanismo de producción de sentido de la experiencia ante la muerte precisando las cualidades, instancias, recorridos y dimensiones que semiotizan la vivencia del morir en la medida en que se produce sentido sobre lo que significa haber existido y dejar de hacerlo.

La exclusividad que concede Tomás Gonzáles en su literatura al conflicto permanente de la existencia situó el discurso enunciado en *La luz difícil* como un objeto semiótico relevante para el estudio de la muerte y el morir, enfatizando en la incidencia de la sensibilidad en la significación de estos fenómenos, pues la obra enuncia algunas condiciones de emergencia del sentido dado al proceso de morir, en una interacción filial. Tras el análisis de esas condiciones, se pudo corroborar que el grado de afectividad dificulta la inteligibilidad del sentido, y con ello, concluir que en la significación de la muerte y el morir prevalece el *sentir* sobre el *saber*, dadas las situaciones humanas en que la razón se nubla por efecto de la pasión.

De acuerdo a la forma de vida en la cual son significadas esas situaciones en la historia analiza, la figurativización de la alternancia entre el *saber* y el *sentir* exalta la producción artística que estimula el desembrague del caos generado por la muerte en objetos del mundo natural, como nubes o sombras, pero sobre todo, promueve la emergencia del sentido en la manifestación de la luz. Concretamente, la capacidad del arte de anteponerse al mal y al dolor: oscurecimientos generados por el hecho de morir, equivale a una habilidad semiótica que permite exteriorizar

situaciones trágicas de difícil integración al discurso, a la memoria y a la identidad. La espacialización y la des-realización de la realidad que proporcionan el arte y la estética de la imaginación permiten encontrar otras lógicas, narrativas y éticas elaboradas en el espacio cognoscitivo, y simultáneamente, representar el orden que supone el ajuste de la relación sujeto/mundo para superar el caos de la muerte.

El análisis de la pasionalidad del actor-narrador describe la nostalgia como una pasión fundamental en la resignificación de la existencia. Es fuente de sentido por cuanto instaura el deseo de bienestar y confronta el dolor disminuyendo el miedo y los pensamientos negativos en la etapa de clausura de la vida. Esto obedece a que la manifestación de emociones eufóricas que surgen al pensar en la propia muerte y en los que ya no están, repara la fractura y el sinsentido originados por este fenómeno u otras desdichas e incrementa el sentido sobre la vida y la muerte de manera recíproca. En otras palabras, los altos niveles de nostalgia median la reconciliación entre la vida y la muerte requerida para una despedida apacible que satisfaga el sentido.

En estado de enfermedad, la comprensión de la muerte venidera ocurre por la mediación de la competencia estética, más aun en el tipo de interacción filial analizada, en la cual, la subjetividad y la afectividad se imponen sobre la objetividad y el saber. Dado que las persuasiones intelectuales no satisfacen el sentido de la inminencia de la muerte de un pariente, más exactamente un hijo, el mismo se produce principalmente por el contagio de sensibilidades; es decir, por la capacidad del hacer sentir dolor y empatía mediante el cuerpo. Este modo de emergencia del sentido sitúa el cuerpo como la primera instancia en la significación de la muerte y el morir, pues, es en él que aparecen las figuras y los signos que enuncian envejecimiento y enfermedad. Aceptar la muerte es aceptar la desaparición del mundo habitado, y así mismo, superar la muerte de un familiar o una persona cercana, supone un reajuste del mundo sin la corporalidad de parte del ser que ya no está en él.

El envejecimiento y la enfermedad revelan limitaciones del ser humano que virtualizan su existencia. En esos estados, de acuerdo a la experiencia del hijo del actor-narrador, la evaluación de la calidad de la vida respecto a las expectativas fijadas en el discurso de la existencia hace que la muerte haga sentido antes del tiempo esperado culturalmente para morir. Por consiguiente, la muerte asistida o muerte digna se convierte en una forma de realización. En ese orden de ideas, el análisis da cuenta del suicidio asistido y racional como una opción de sentido que aleja la muerte de valoraciones negativas y constituye una práctica no catastrófica que supera la insignificancia de la vida en la enfermedad incurable.

Respecto al sentido de la dignidad humana en los estados de vejez y enfermedad, el análisis de *La luz difícil* permite comprender cómo en esas circunstancias, ante las limitaciones corporales el ser humano puede experimentar una no-vida cercana a la muerte. La imagen de sí mismo puede ser la de un objeto al que la despiadada vejez o enfermedad le han despojado de sus fuerzas y humanidad. Sin embargo, frente a la imposibilidad, cobra sentido la actualización respecto a los deseos de realización mediante el saber, el poder y el hacer. Así la posibilidad de poner término a una vida inviable reduce el malestar por las limitaciones, y del mismo modo, en la vejez, en el caso del narrador, las pasiones eufóricas aumentan la conciencia sobre sus limitaciones y proyecciones del sí. En suma, ante esas condiciones indignas de fragilidad humana, la sensación de triunfo sobre el mal restituye la seguridad perdida mediante la muerte asistida o por una clausura positiva de la existencia.

El poder para persistir, no solo en la etapa final de la vida, sino en toda la existencia y en la memoria que sustituirá al ser humano tras su muerte, se encuentra en las formas de vida. En el caso analizado, la forma de vida artística-atea se presenta como un esquema englobante y colectivo integrado por signos, prácticas, sensibilidades, axiologías y sistemas de creencias provenientes del Budismo Zen, el Estoicismo, la literatura y el arte que dan sentido e identidad a la vida individual y social, y sobre todo, validan las decisiones libres y autónomas sobre cómo y cuándo

morir dignamente. Así mismo, la semiotización que aporta este conjunto heteróclito prepara al ser humano para saber-estar-ser durante el morir y tranquiliza las tensiones pasionales que afloran en el proceso, anteponiendo la alegría a cualquier situación de horror o aflicción propia de la condición humana.

La religión cristiana es la forma de vida que domina las prácticas alrededor de la muerte en Colombia, el séptimo país católico en el mundo. Respecto a la reflexión que plantea Tomás González en el discurso analizado, a cerca de la debilidad del orden axiológico y del sistema de creencias de esta fe para dar sentido a la existencia y la muerte, y la aprobación doctrinas filosóficas y religiones orientales para lograr un mejor vivir y un mejor morir, cabe preguntarse ¿Qué repercusión ha tenido la forma de vida budista en el sentido de la existencia, la muerte y el morir en la cultura de Occidente y en Colombia? o ¿Cómo puede aportar la aptitud estoica a la solución de dilemas o vacíos jurídicos sobre la práctica de la muerte asistida en Colombia?

Desde un enfoque articulado entre la semiótica discursiva y la semiótica sensible esta investigación semio-literaria hace aportes a la comprensión del problema de la muerte, relevante en una ciencia que se ocupa del sentido de la existencia y abre posibilidades a otras investigaciones sobre este fenómeno a partir de interrogantes como: ¿Qué otras formas de vida no visibles en la cultura colombiana amparan la significación de la muerte y el morir? ¿Cuál es el sentido de la muerte desde la perspectiva de un hijo joven que pierde a su padre o madre? ¿Qué relatos de la literatura colombiana describen el morir desde ese punto de vista? ¿Cuál es la situación legal de la muerte digna en Colombia? ¿Cómo contribuye la semiótica a llenar los vacíos legales al respecto, desde la comprensión del sentido, el sinsentido y las crisis de sentido que conducen a la decisión de solicitar asistencia para morir dignamente?

BIBLIOGRAFÍA

- ABT, Analía, C. El hombre ante la muerte. Una mirada Antropológica. [En línea]. (Recuperado el 15 de enero de 2019) Octubre 8 de 2015. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/282657983_El_hombre_ante_la_muerte_Una_mirada_antropologica
- ALONSO, María y TELLERÍA, Ana. Budismo: una ética aplicada. *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, 2014, n.21, p.55-71.
- ARENS, Eduardo. Purgatorio, ¿Mito o realidad? En: Purgatorios, purgatori. 1ª edición versión e-book. Lima: Universidad del pacífico. 2015.
- ARIÈS, Philippe. El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus ediciones, 1984.
- ATHIE, Yamel. La muerte y el proceso de morir en el budismo. Trabajo de fin de Master. Universidad Complutense de Madrid. Instituto de ciencias de las religiones. 2014.
- AYALA, Luis. Ernest Becker: El poder frente a sí mismo. *Revista Estudios políticos*, 1996, Núm. 13, cuarta época, pp. 187-194. p.194.
- AUSÍN, Francisco y PEÑA, Lorenzo. Derecho a la vida y eutanasia: ¿acortar la vida o acortar la muerte? En: Anuario de filosofía del derecho, N° 15, 1998, pp. 13-30. País Vasco.
- BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. Traducción de Ida Vitale. México, D. F.: Fondo de cultura económica. 2003.
- _____. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar. Versión e- book. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2009.
- BAJTÍN, Mijaíl. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI editores S.A, 1999.
- _____. Teoría y estética de la novela; ensayo: las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Madrid: Taurus, 1.989, pp.237-238.
- BAKER, Robert. Compendio de la historia Cristiana. Traducción de Francisco Almanza G. Colombia: Casa bautista de publicaciones. 2006.
- BERNAL, Diego. Semiótica de la comunicación simbólica con los difuntos. *Revista Comunicación*, 2013, No. 30. p. 25-31. Medellín, Colombia.
- BECKER, Carl. Opiniones budistas acerca del suicidio y la eutanasia. En: Revista de Estudios Budistas Número 4. México- Buenos Aires. Octubre 1992 a marzo 1993.

BECKER, Ernst. La lucha contra el mal. Traducción de Carlos Valdés. México: Fondo de cultura económica, 1977.

_____. La negación de la Muerte de Traducción de Alicia Sánchez. Barcelona: Edición en castellano: Editorial Kairós, S.A. 2003.

BLANCO, Desiderio. En busca de la experiencia perdida. *Revista Contratexto* 2014, n° 22, pp. 93-107.

_____. Semiótica y Ciencias Humanas. *Letras*. 2006, Vol. 77, 111-112, pp. 59-73.

BOERI, Marcelo D. Los estoicos antiguos. Sobre la virtud y la felicidad. Santiago de Chile: Editorial universitaria S.A., 2003.

BOWKER, John. Los significados de la muerte. Gran Bretaña: Organización Editorial de la Universidad de Cambridge University Press, 1999.

BUBNOVA, Tatiana. El principio ético como fundador del dialogismo en Mijaíl Bajtín. *Escritos, Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*. 1997, Número 15-16, pp. 259-273.

_____. Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Revista acta poética*. 2006. 27 (1). pp. 97-114.

CAMPO, Óscar. Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 14(1), 159-182. 2012.

CAIVINO, José Luis. El concepto de apariencia en la construcción cognitiva del mundo visual. Conferencia en el Primer Encuentro del Color, la Cesía y la luz, realizado en Montevideo, Uruguay, el 28 de mayo de 2015, Facultad Regional de Arquitectura, Universidad de La República. [Video]: Publicado el 11 de Julio de 2015. 33, 01 minutos. [En línea] (Recuperado el 25 de septiembre de 2019). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_I3uybGlzjw

_____. Semiótica y comunicación visual: los signos Básicos que construyen lo vivible. *Semiótica de lo visual. Tópicos del seminario*, 2005, 13. Enero-Junio pp.113-135.

CALLE, Ramiro. La meditación budista. Barcelona: Editorial Sirio. 2009.

CANO, Wilson. La novela de artista en “La luz difícil” de Tomás González: El arte como evasión de la realidad. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*. Vol. 19, número 2, mayo –agosto, 2104. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia, 2014.

CARDONA, Hernán. El temor de Dios en el siglo XXI, algunos rostros vigentes en la Biblia. *Revista cuestiones teológicas*, 2014, pp. 133-166.

CRUZ, María, FRAGUAS-BRAVO, Alfonso. Introducción al arte rupestre prehistórico. Madrid: Luarna ediciones, S.L. 2009.

DÍAZ, Eduardo. La despenalización de la eutanasia en Colombia: Contexto bases y críticas. *Revista Bioética y Derecho Perspectivas bioéticas*. 2017; 40: 125-140.

DELGADO, Elkin. Eutanasia en Colombia. Una mirada hacia la nueva legislación. *Revista Justicia*, 2017, N°. 31. pp. 226-239.

DE LEÓN, A. Juan Luis. La muerte y su imaginario en la historia de las religiones. Segunda edición. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.

DE ZAN, Julio. Memoria e identidad. *Revista Tópicos*, 2008, núm. 16. Universidad Católica de Santa Fe, Argentina. [En línea] (Recuperado el 1º de julio de 2019) Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>. ISSN 1666-485X. p.1.

DOXIADIS, Apostolos *et al.* Logicomix, una búsqueda épica de la verdad. Traducción de Julia Osuna. Madrid: Ediciones sinsentido, 2011.

DURAND, Gilbert. Lo imaginario. Traducción de Carme València. Barcelona: Ediciones del bronce, 2000.

DUARTE, Jerónimo. Las dos violencias de Tomás. Crítica sobre la obra *Abraham entre bandidos*. Revista Arcadia. [En línea]. (Recuperado el 21 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-gonzalez/23098>

EAGLETON, Terry. El sentido de la vida. Traducción de Albino Santos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2008.

ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Traducción de María Pons Irazazábal Primera edición. Barcelona: Editorial Lumen. 2007.

ELIAS, Norbert. La soledad de los moribundos. Traducción de Carlos Martín. México: Fondo de cultura económica, 1989.

ESCOBAR-VERA, Hernando. Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González. *Revista Lingüística y literatura*, 2017.

ESPINOSA, German. La liebre en la luna. Ensayos. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

ESTEBAN, Roberto. Ensayo sobre la muerte, Ediciones Encuentro, S.A., 2009. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliouissp/detail.action?docID=3210066>.

FILINICH, M. Isabel. Enunciación. Enciclopedia semiológica. Eudeba, universidad de buenos Aires, 2012.

FINLAYSON, Clarence. El Problema de la Muerte desde el punto de vista de la Metafísica (Marzo–Abril, 1949). Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Tomo 2. 748–756. Disponible en: <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a0748.pdf>

FINOL, José Enrique. Antropo- Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *En: Revista opción. Ciencias Humanas y sociales*, 2014, No.74, pp.154-171.

_____. Antropo-Semiótica de la muerte: fundamentos, límites y perspectivas. *Avá. Revista de antropología*, 2011, núm.19, pp. 229-255.

_____. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Quito: Ediciones Ciespal.2015.

FINOL, José Enrique; FERNÁNDEZ, Karelys. Etno-semiótica del rito discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos. [En línea]. (Recuperado el 18 de septiembre de 2018). Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154628.pdf>

FINOL, José Enrique; FINOL, David Enrique. Capillitas a la orilla del camino: una microcultura funeraria. Maracaibo: Colección Semiótica Latinoamericana No.7, 2009.

FINOL, José Enrique; Matilla, Aura M. Rito y símbolo: Antropo-Semiótica del velorio en Maracaibo. *Revista opción. Ciencias Humanas y sociales*, 2004, Año 20, No.45, pp.9-28.

FONTANILLE, Jacques. Conferencia La vida toma forma. (4 de Mayo de 2015 en el auditorio José albano Centro de UMANIDADES –UFC Universidad Federal de Ceará, Fortaleza, Brasil). [Video]: Publicado el 29 de Mayo de 2015. 84, 51 minutos. [En línea] (Recuperado el 12 de abril de 2020) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JmxK-V8YDn0&t=2843s>

_____. Formas de vida. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la universidad de Lima. 2017.

_____. Reflets, transparences et nuages. Les figures du visible. 1998.

_____. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima fondo editorial. 2001.

_____. Sémiotique du visible. Des mondes de lumière. Collection Formes Sémiotiques. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

_____. Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2004. Traducción de Desiderio Blanco.

FREUD, Sigmund. Obras Completas Volumen XVIII. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922). Buenos Aires: Amorrortu editores S.A., 1990.

GAGIN, François. ¿Una ética en tiempos de crisis? Ensayos sobre Estoicismo. Santiago de Cali: Universidad del Valle- Colciencias. 2003.

GARCÍA, Consuelo. La escatología cristiana que llegó con los misioneros a la Nueva España. *Revista Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Escatología y ritos funerarios*, 2012 N° 2, pp. 17-26.

GENETTE, Gérard. Figuras III. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

GÓEZ, Gerson. La muerte en la obra de Freud a la luz de su relación con el inconsciente y la pulsión. Tesis de maestría en Investigación psicoanalítica. Universidad de Antioquia, departamento de psicoanálisis. 2017.

GOLEMAN, Daniel. Emociones destructivas. Buenos Aires: Ediciones B, 2004.

GOMES, Raquel; COSTA, Fábio. La triple mimesis en la narrativa trasmedia de la performance Esfuerzo. *Revista comunicación*. 2012, N° 10, Vol.1, pp. 115-130.

GÓMEZ, Marcos. Dolor y sufrimiento. El problema del sentido. *Revista sociedad española del Dolor*, Vol. 5, N°2, Marzo-Abril 1998.

GÓMEZ, Nora. Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los beatos. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2016.

GONZALEZ, Tomás. La historia de Horacio. Bogotá: Pisa ediciones, 2010.

_____. La luz difícil. Bogotá: Alfaguara, 2011.

GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. México D.F: Fondo de cultura económica S.A., 1997.

_____. De la nostalgia. *Estudios de Semántica léxica*. Tomado de: Anne Hénault (dir.): *Questions de Sémiotique*. Paris: PUF, 202. Publicado originalmente en el N° 39 de *las Actes Sémiotiques-Bulletin*, 1986. Traducción de Eduardo Serrano Orejuela.

GREIMAS, Algirdas y COURTÉS Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997.

_____. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo I*. Madrid: Gredos, 1990.

_____. Dicionario razonado de la teoría del lenguaje Tomo II. Madrid: Gredos, 1991.

GREIMAS, Algirdas. Del sentido II. Ensayos semióticos. Traducción de Esther Diamante. Madrid: Gredos, 1989, p. 107.

_____. Semántica estructural, investigación metodológica. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

_____. Semiótica figurativa y semiótica plástica. Prefacio a un posfacio. 1987.

GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE. Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 1991.

GROUPE μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1993.

HEIDEGGER, Martin. Ser y tiempo. Traducción, prólogo y notas de Jorge Rivera. Edición digital de [http://www. Philosophia.cl](http://www.Philosophia.cl).

KARAM, Tanius. Introducción a la semiótica de la imagen. Lecciones del portal. ISSN 2014-0576 [En línea]. (Recuperado el 13 de julio de 2019). Disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=18.

KOHUT, Karl. Literatura y memoria. *En: América: Cahiers du CRICCAL*, n°30, 2003. Mémoire et culture en Amérique latine, V.1. pp. 9-18; doi: <https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1598> https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1598.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. Sobre la muerte y los moribundos. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A. 1994.

LAICH, Guillermo. El cuadro impresionista y usted. [En línea] (Recuperado el 10 de enero de 2020) Disponible en: <http://www.guillermolaich.com/n/73/el-cuadro-impresionista-y-usted/lang/es>

LANDOWSKI, Eric. ¿Habría que rehacer la semiótica? *Revista Contratexto* 2012, n° 20, pp.127-155.

_____. Interacciones arriesgadas. Traducción de Desiderio Blanco, revisión y ajuste de la traducción de Verónica Estay. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial, 2009.

_____. Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial, 2015.

_____. Presencias del otro. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, Traducción de Desiderio Blanco, 2004.

LANDOWSKI, Eric, *et al.* Semiótica, estesis, estética. México, Puebla: UAP. Dirección de fomento editorial, 1999.

_____. LANDOWSKI, Eric. Tres regímenes de sentido e interacción. En: Seducción, persuasión, manipulación. Revista Tópicos del seminario 2005. N° 14. pp. 137-179.

LARA, Fernando. La vida como narrativa: el hilo invisible que da sentido a la historia. *Revista Investigaciones Fenomenológicas*. 2014, n°11, 251-262.

LE GOFF, Jacques. El nacimiento del purgatorio. Madrid: Editorial Tartus, 1989.

LIZARAZO, Diego. Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes. México: Siglo XXI Editores, 2004.

LÓPEZ-LINARES, José. (Dirección) y OTERO, Cristina (Guion). El Bosco. El Jardín de los sueños. 90 min. España: López-Li Films, S.L, 2016. [Documental].

LOTMAN, Yuri. Estructura del texto artístico. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Itsmo, 1982.

_____. La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Un modelo simbólico: Madrid: Ediciones Cátedra. Frónesis, Universidad de Valencia, 1998.

LUNA, Ambrosio. "Ilusión, seducción, manipulación". *Revista tópicos del Seminario*, 2015, Julio- diciembre, pp. 87-109. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

LYTHGOE, Esteban. El papel de la imaginación en *La memoria, la historia y el olvido*, de Paul Ricoeur. *Revista Diánoia*, 2014 vol. LIX, no. 73, pp. 73-88.

MÁLISHEV, Mijaíl. El sentido de la muerte. *Ciencia Ergo Sum*, 2003, vol. 10, núm. 1, pp.51-58. Universidad Autónoma del Estado de México.

MARELLI, Arianna (Guion) y MALLY, Michele (Dirección), Klimt & Schiele: Eros y Alma (Klimt & Schiele: Eros and Psyche) Italia: 3D Produzioni, 2018. [Documental].

MANZANO, Francisco. Representaciones del Juicio Final en catedrales medievales. *Revista Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Escatología y ritos funerarios*, 2012, N° 2, pp. 1-18.

MARTÍN, Juan. El significado connotativo del signo plástico en la comunicación visual: gestión para el rediseño de los diarios en la planificación estratégica de la imagen pública. Tesis doctoral. Universidad pontificia de salamanca, 2005.

MENDOZA-VILLA, María y HERRERA-MORALES, LUIS. Reflexiones sobre la eutanasia en Colombia. *Revista colombiana de anestesiología*, 2016; 44 (4): 324-329.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Traducción de Víctor Goldstein. Argentina: Fondo de cultura económica Argentina S.A., 2008.

_____. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Jorge Romero Brest. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986.

MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Cuarta edición. Barcelona: Editorial Kairós. 1951.

MUÑOZ, Carina. Notas sobre el valor semiótico de la imaginación. I Jornadas de Investigación en Comunicación y política: los problemas de la subjetividad y la cultura. 27 y 28 de 2013 FCE-UNER

NANCY, Jean-Luc. Hegel. *La inquietud de lo negativo*. Traducción de Juan Manuel Garrido. Madrid: Arena Libros S.L, 2005.

OCAMPO, Estela. *El impresionismo: pintura, literatura y música*. Barcelona: Montesinos Editor S.A., 1990

ORDÓÑEZ-GARCÍA, José. Muerte e inconsciente. De la temporalidad que no existe. Pp.131-148, p 131. En: *Tiempo y espacio*. Actas del cuarto congreso Internacional de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos (SIEH), 25-27 de Septiembre de 2017, UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

OSPINA, William. Tomás González. Crítica sobre la obra *La luz difícil*. El espectador: 18 de septiembre de 2011. Periódico El espectador [En línea]. (Recuperado el 13 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-299942-tomas-gonzalez>

PESSOA, Diana. La Narratividad en Semiótica. Traducción de Marilene Marques. En: *El principio de narratividad. Tópicos del Seminario*, 2017, N° 37, pp. 25-47.

POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica visual? Traducción de Carmen Arosena. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 2016.

QUINTERO, Claudia. Una propuesta de lectura desde la écfrasis literaria en *La luz difícil* de Tomás González. Universidad Eafit., 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [En línea] (22.a ed.) [Recuperado el 15 de enero de 2020] Disponible en: <https://dle.rae.es/angustia>

REDONDO, Rafael. *Zen, la experiencia del ser*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2008.

RESTREPO, Jaime. El Estoicismo como una propuesta alternativa para la contemporaneidad. *Revista Lasallista de Investigación*, 2006, vol. 3, núm. 2, pp. 53-61.

REATI, Fernando; VILLANI Mario. Desaparecido. Memorias de un cautiverio, citados por SIMÓN, Paula. Escritura y trauma en el testimonio concentracionario español y argentino. *A contra corriente, una revista de estudios latinoamericanos*. 2017, Vol. 15, Núm. 1, pp. 170-191.

RICOEUR, Paul. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, ISBN 84-923792-2-7, 1999.

_____. La vida: un relato en busca de narrador. *Revista Ágora. Papeles de filosofía* (2016), 25/2: 9-22.

_____. La memoria, la historia, el olvido. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, S. A., 2004.

_____. Sí mismo como otro. México y España: Siglo XXI editores S. A., 2006.

_____. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI editores, S.A, 2004.

_____. Vivo hasta la muerte, seguido de fragmentos. Traducción de Horacio Pons. México: Fondo de cultura económica, 2008.

ROMEU, Vivian. Diálogo y comunicación intercultural. Pretextos para reflexionar sobre la relación sujeto-objeto en la comunicación humana. *Revista comunicación y medios*. 2010, N° 21, pp. 24-50.

_____. Semiosis y experiencia estética. Una relación problemática. Libro Problemas semióticos. [En línea] México D.F. Universidad Autónoma de la ciudad de México. 2013. (Recuperado el 12 septiembre 2019), p.15. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/308910522_SEMIOSIS_Y_EXPERIENCIA_ESTETICA_UNA_RELACION_PROBLEMATICA

RODRIGUEZ, Luis. Claude Monet, la «impresión» del momento. [En línea] (Recuperado el 15 de Diciembre de 2019. Disponible en: <https://www.newtral.es/claude-monet-la-impresion-del-momento/20191114/>

SÁNCHEZ, Carolina; LÓPEZ, Alejandro. Eutanasia y suicidio asistido conceptos generales, situación legal en Europa, Oregon y Australia. *Medicina paliativa*, 2006, Vol.13, N°4, pp. 207-215.

SALGADO, Silvia. Análisis semiótico de la forma arbórea en el Código de Dresde. México: Universidad Nacional autónoma de México, 2001, pp. 85-86.

SEDIKIDES, Constantine, et al. Nostalgia: past, present, and future. *Revista: Current Directions in Psychological Science*, 2008. Volumen 17, Número 5. pp. 304-307

_____. The Psychological Functions of Nostalgia. In F. Grouzet (Ed.), *Oxford handbook of psychology of time travel and temporality*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017/06/01.

SERRANO, O. Eduardo. "Voces narrativas y discursivas en Dolores, de Soledad Acosta Samper". *Revista Enunciación*. 2009, N° 14, núm. 2., pp. 108-121.

_____. *La Narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos. Gobernación del Valle de Cauca, Gerencia para el Desarrollo Cultural, 1996.

SOUROUJON, Gastón. Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 2011, vol. 8, núm. 17, pp. 233-257.

THOMAS, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1983.

_____. *La muerte, una lectura cultural*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991.

TORRES, Andrea. ¿Qué papel juegan las humanidades en la lectura y la escritura universitarias? Martha Nussbaum y François Rastier. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 2016, 21(3), pp.313-323. DOI: 10.17533/udea.ikala.v21n03a05.

THÜRLEMANN, Felix. ¿Cómo podemos hablar de los colores? Para un análisis de la sustancia de la expresión cromática. Traducción de Luisa Ruiz Moreno. *El color: materia y forma*. *Revista Tópicos del Seminario*, 28. pp. 15-20. Julio-diciembre 2012.

VAN ALPHEN, Ernst. Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad. [En línea] (Recuperado el 26 de mayo de 2019). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/54178137/VanAphenexperienciatraumaymemoria1>

VEYNE, Paul. Séneca y el estoicismo. Traducción de Mónica Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1973.

VILASUSO, Ronaldo. Significación de las imágenes. 2008. [En línea]. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=P7NA6VQY_egC&pg=PA29&dq=glosem%C3%A1tica+en+la+semi%C3%B3tica+visual&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjFmuzEo6LoAhVwUN8KHWv9CFAQ6AEIMDAB#v=snippet&q=forma&f=false

VILÀ, Ramón. Platón en la caverna: una lectura pierciana del mito. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 2009, vol XIV pp. 241-255.

WIESSE, Jorge. El purgatorio, los purgatorios. En: *Purgatorios, purgatori*. 1ª edición versión e-book. Lima: Universidad del pacífico. 2015.

ZILBERBERG, Claude. *Ensayos de semiótica tensiva*. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2000. Traducción de Desiderio Blanco.

_____. *Semiótica tensiva*. Perú, Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2006. Traducción de Desiderio Blanco.

ZULUAGA, Nicolás y TORRES, Óscar. ¡Marabilloso! El vitalismo de Tomás González en *La luz difícil*. Trabajo de grado para optar por el título de Maestría en literatura. Pontificia universidad Javeriana, 2015.