

PULVIS ET UMBRA: LA ALEGORÍA DE LA MUERTE*

Carla Miranda Vasconcello

*Así pues, la muerte no es real ni para los vivos
ni para los muertos, ya que está lejos de los primeros y,
cuando se acerca a los segundos, estos han desaparecido ya.*
(Epicuro, siglo IV a.C./2012, pp. 59-60)

Pulvis et umbra sumus, 'polvo y sombra somos', es un reencuentro desde el arte contemporáneo con el tópico del *vanitas vanitatis*, cuyo recorrido artístico ha sido una de las reflexiones y uno de los imaginarios más constantes y presentes en la historia de la cultura occidental: la finitud de la vida. La puesta en escena de la fotografía funeraria que el artista Rodrigo Bruna proyectó sobre la fachada del Cementerio General de Santiago¹ contó con la performance² de más de quince personas, las que cargaron un dispositivo sonoro con distintas pistas de audio en *loop* con el *sampleo* de secuencias de sonidos grabados preexistentes, tales como campanas, voces y coros. Todo ello creó una experiencia auditiva musical en tránsito, por más de quince minutos, entre la fachada y el monumento a las víctimas de la Iglesia la Compañía, la que finalizó con la entrada de los y las *performers* al interior del cementerio.

Esta puesta en escena, presentada en el frontis del Cementerio General el 13 octubre de 2023, reunió tanto a espectadores especializados como a curiosos que, al detenerse, participaron

¹ Hasta las primeras dos décadas del 1800, quienes profesaban la religión católica eran enterrados en los templos —en el mejor de los casos— o, simplemente, en sepulturas clandestinas frecuentemente asoladas por perros y roedores, cuando la condición social del difunto era muy modesta. Uno de dichos camposantos espontáneos se ubicaba en la calle Santa Rosa, llamada entonces Calle de Las Matadas. Otro se encontraba junto al convento de San Francisco en la Alameda y, un tercero, conocido como La Caridad, a la entrada de 21 de Mayo, donde se enterraba a los ahorcados de la Plaza de Armas. Un aciago destino aguardaba también a aquellos que no adscribían a la religión católica, quienes eran arrojados a las rocas de la ladera oriente del cerro Santa Lucía (Waissbluth, 2014, p. 22).

² "El concepto de performance acá utilizado se define como una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico" (Taylor, 2012, pág. 31), en el cual el artista ha unido el concepto instalativo. Ver obra *Pulvis et Umbra: Sepelio* (2023).

en el acto público del rito del sepelio. Inquietos y expectantes, los asistentes se vieron inmersos en una manifestación visual y sonora que, a través de la fotografía funeraria del álbum privado del artista, revivió el recuerdo de pasadas muertes. En este sentido, el álbum privado de Bruna activa en los espectadores “la memoria involuntaria (que surge de manera azarosa a partir de las emociones y sensaciones que desprenden determinados estímulos y que van más allá del intelecto y la razón)” (Arrebola-Parra, 2020, p. 17).

Involucrarse con la propuesta del artista Rodrigo Bruna implica tener como ejes de referencia la literatura y la historia del arte occidental, y conocer los tópicos que han motivado las reflexiones existenciales del ser humano. Desde el arte contemporáneo, esta problemática ha sido tratada por Bill Viola, quien, a través del video arte, ha trasladado la videoinstalación al interior de espacios arquitectónicos, resignificando temas de origen religioso, y con ello ha generado un cruce entre lo barroco y lo contemporáneo. En su obra *Mary*, realizada para la Catedral de San Pablo en Londres en 2016, el artista desplaza la escultura y la pintura religiosa, a través de un video ralentizado de la cita de la *Mater Dolorosa*, quien sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de su hijo.

En *Pulvis et Umbra: Sepelio*, la cualidad del video proyectado se transfiere desde la fotografía del funeral de Albino Bruna, ocurrido en el mismo cementerio en diciembre de 1958. La imagen transita desde el álbum y cambia de escala para convertirse en el telón de fondo que irrumpió la fachada del Cementerio General. Este símbolo gráfico trajo la muerte y sus muertos al espacio público: *memento mori*. La misma imagen salió de la necrópolis acompañada de voces y campanas para recordarnos que la existencia, en un parpadeo, termina ingresando a la muerte, del mismo modo que los muertos entran a su morada final.

Pulvis et Umbra es una cita textual que realiza Bruna de un verso de la *Oda VII, Libro IV*, conocida también como *Diffugere nives*, 'huyeron las nieves', escrita en lengua latina por el poeta Horacio (13 a.C./2007)³. En este poema aparece por primera vez en la cultura occidental el tópico literario *pulvis et umbra sumus*: "Pero rápido reparan las lunas sus mermas en el cielo; nosotros, en cambio, una vez que hemos caído donde el padre Eneas, donde el rico Tulo y Anco, polvo y sombra somos" (Horacio, 13 a.C./2007, p. 197). Mediante expresión e imagen, nos interpela sobre cómo la circularidad y la continuidad de los ciclos naturales de las estaciones se oponen a la linealidad de la vida humana (presente), demarcada inexorablemente por la muerte (Laguna, 2000).

El trabajo que inicia este cuerpo de obras, denominado *Pulvis et Umbra*, presentado en la Sala Puntángeles, en Valparaíso, el año 2013, consistió en una instalación que ocupó dos vanos encontrados, los que fueron previamente pintados de negro. Sobre el suelo se ubicó una imagen en alto contraste del terremoto de Valparaíso (1906)⁴, realizada mediante un estencil y tierra de color negro. La pieza formó un paño negro que iba del muro al suelo, cruzando la sala, como una sombra que limitaba el espacio y el tiempo, un negativo fotográfico momentáneo, cuya imagen enunció la catástrofe mortal, detrás de las ruinas.

Pulvis et Umbra se constituye de imágenes de paisajes siniestrados y del álbum funerario de Albino Bruna, fotografías análogas del siglo XX que traen al presente como un espectro que manipula, experimenta y mira desde el archivo, con el fin de reconstituirlo y resignificarlo como

³ Quinto Horacio Flaco (65 a.C - 8 a.C), conocido como Horacio, fue portavoz de Octavio, el primer emperador de Roma, quien vivió en carne propia el surgimiento del Imperio Romano y, con él, la fundación del paradigma de Occidente. Este es un dato biográfico relevante, ya que en sus diversos escritos planteó tópicos que hasta hoy siguen vigentes.

⁴ El terremoto de Valparaíso del 16 de agosto de 1906 fue el primer gran desastre que contó con documentos diversos como artículos de prensa, revistas, libros, fotografías, álbumes y tarjetas postales, que miraban, contaban y mostraban historias, percepciones, relatos y emociones sobre el terremoto, los incendios que le siguieron, la ciudad y los edificios en ruinas, la gestión del desastre, los heridos, damnificados y muertos (Cifuentes, Arango y Superby, 2023).

documento de muerte. En este sentido, la fotografía es el tema y el soporte que es reproducido en distintas escalas con la técnica del estencil y el polvo como recurso. El rito de documentar la muerte paradójicamente se transforma para grabar las imágenes, las que son ejecutadas *in situ* en los espacios de exhibición y tras su finalización son, en palabras de Bruna, barridas, borradas del espacio que las acogió. La efímera reproducción de la imagen fotográfica reafirma el signo lingüístico que la constituye: polvo/*pulvis*. De ese modo, se relaciona la epistemología occidental con la religión católica post concilio de Trento, cuyo imaginario vuelve a tener mayor injerencia y encarna la sentencia del Génesis: “al polvo volverás”, en donde Dios declara la muerte a todos los hijos de Adán.

En *Pulvis et Umbra III* (2015), expuesta en la galería UCT (Universidad Católica de Temuco), el artista se apropia y manipula la pieza documental hecha en torno al funeral del Papa Pío XII, ocurrida el 9 de octubre de 1958, un sepelio que desplegó toda la pompa y el lujo de la iglesia. Por otro lado, Bruna entrará en diálogo también con el álbum funerario de su abuelo, Albino Bruna, quien fallece el mismo año que Pío XII. A partir de tierra de color negro y estenciles, el artista reconstruye una de las fotografías del álbum y la despliega como una gran alfombra en el suelo. En la sala, la acompañan un conjunto de diarios apilados con los obituarios locales de la ciudad, un par de zapatos viejos y un texto realizado con igual técnica, instalado en el suelo y donde se lee: “Crying, Waiting, Hoping”. Este estribillo da título a una canción de Buddy Holly, que fue grabada por primera vez el 14 de diciembre de 1958, año en que fallecen Albino Bruna y el Papa Pío XII.

“Llora, espera, esperando” es el estribillo de Holly que acompaña a la obra, cuyo juego de palabras representa y señala la ausencia, “lo que supone una neta distinción entre lo que representa y es representado; por el otro lado, la representación es la exhibición de una presencia,

la presentación pública de una cosa o una persona” (Chartier, 2005, p. 57). Se reafirma de este modo el discurso de la imagen y se convoca una lectura donde cada uno de los elementos que componen la obra, a modo de *vanitas* moderno, nos recuerda la muerte (*memento mori*) y, con ello, la fugacidad de la vida, que queda plasmada, tal bodegón, en los zapatos usados sobre la ruma de periódicos, en cuyas páginas se publicó el obituario, que repite a diario, como un reloj de arena, las fechas de fallecimiento de los difuntos y los horarios de sepelio.

En este punto es interesante mencionar la obra *In Ictu Oculi* (1672) del pintor español Juan de Valdés Leal. En su obra, la muerte, soberana del mundo, se alza triunfante sobre la vida material, representada por un ataúd vacío, el sudario y la guadaña. Su mirada fija y el texto superior, "In Ictu Oculi", subrayan la fugacidad e imprevisibilidad de la muerte, que en un instante —en un abrir y cerrar de ojos— acaba con las vanidades terrenales. Estos objetos, como la tiara papal y la corona real, simbolizan la transitoriedad del poder y la riqueza humanas.

Para los jesuitas y sus seguidores, la imagen de la muerte funcionó como el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo: un recordatorio constante de la fugacidad de lo terrenal y la necesidad de cultivar la vida espiritual. En contraste, para Bruna, la *vanitas* se resignifica en clave contemporánea como una crítica a la superficialidad de la sociedad moderna. Esta transformación encuentra resonancia en las reflexiones de Byung-Chul Han, quien advierte que la hiperactividad profana y la autoexplotación han provocado la desaparición de los rituales. En atención a la era digital, señala, “elimina también los cuerpos que se nos contraponen, privando a las cosas de su pesadez material, su masa, su peso específico, su vida propia y su tiempo propio, y dejándolas disponibles en todo momento” (Han, 2018, p. 78). Así, la noción de *vanitas* adquiere nuevas

dimensiones críticas frente a un presente marcado por la disolución de los límites corporales y simbólicos.

En ausencia total del cuerpo y su concepción de finitud, *Pulvis et Umbra* nos trae de vuelta la alegoría de la muerte, a través de una relectura del método óptico-intuitivo fundado por San Ignacio de Loyola (1491-1556), quien recomendaba a los sacerdotes promover el apoyo gráfico para la oración personal estipulada en los *Ejercicios Espirituales*. Esta sugerencia se fundamentaba en que la imagen, fuera estampa o pintura, permitía sensibilizar eficazmente a los fieles en torno a la vida y la muerte de Jesucristo. En otro contexto, el artista visual Rodrigo Bruna reafirma y consolida este método a través del ejercicio visual-retórico-performativo, en el que la fotografía, el video y la imagen proyectada son un símil de la estampa, cuya visualidad sirve de andamiaje pedagógico del concepto *pulvis et umbra*. La obra instalativa se ha presentado con distintas variantes, las que conforman una oración; es decir, una unidad de sentido cuya acción performativa, indistintamente, se convierte, junto con los demás elementos que la componen, en un rito laico sobre la muerte.

En 1563, el Concilio de Trento decretó el uso de las imágenes como instrumento de adoctrinamiento, cuyo programa iconográfico prestigiaba dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales e incluso planteamientos científicos y filosóficos (Sebastián, 1989). Es así como el paradigma mimético *Ut pictura poesis* del arte clásico renacentista se transformó en el arte de persuadir con la razón y la emoción: *Ut rethorica pictura*, con el cual la Iglesia Católica actuó ante la Reforma protestante:

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes se instruye y confirma al

pueblo en los artículos de fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no solo porque recuerdan a los fieles los beneficios y los dones que Jesucristo les ha concedido, sino porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos de sus vidas saludables, a fin de que den gracias por ellos, conformen su vida y sus costumbres a imitación de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad (Sebastián, 1989, p. 63).

En la historia del arte, la preocupación de los artistas por la finitud de la vida comenzó a desafiar los principios del arte clásico renacentista y sirvió como preludio al Barroco. Este cambio se manifestó en el Manierismo, un estilo que Arnold Hauser (1998) denomina "privado", el cual rompió con la armonía intelectual del canon mediante un enfoque más subjetivo; en este estilo, la introspección y la exploración de lo espiritual y lo religioso se convirtieron en reflejos característicos de su época.

El período Barroco, que abarcó desde el siglo XVII hasta parte del XVIII en Europa occidental, se manifestó con enfoques diversos dependiendo de la región. En Italia, España y Francia predominaban los temas religiosos, que ilustraban aspectos terrenales de la vida de Jesús, los Santos y la Virgen. Un ejemplo destacado es la obra *La incredulidad de Tomás* (1601) de Caravaggio, donde el realismo intenso de los personajes refleja la mortalidad humana.

Por otro lado, en los países protestantes, especialmente en Holanda, el concepto de la fragilidad humana se transmitía a través de la representación de la naturaleza y de los objetos cotidianos. Estos elementos, que componían la *vanitas*, se clasificaban en dos categorías: los objetos de la vida práctica y los de la vida voluptuosa. Según Sebastián (1989, p. 95), “La vita práctica

incluye joyas e insignias de poder, símbolos del dominio y la riqueza humana, mientras que la vida voluptuaria abarca objetos asociados con el placer humano, como copas, instrumentos musicales y cartas”.

Por esta vía, los objetos adquieren la cualidad de la insignificancia, lo pasajero y lo terrenal; para representar aquello se disponían cráneos, velas apagándose, pompas de jabón, relojes, frutas pudriéndose, flores marchitándose, bebida, instrumentos musicales, libros, armas y joyas. Desde el ámbito pictórico, la luz, la penumbra y la sombra (claro-oscuro) aparecen invadiendo la escena, como un telón de fondo que cae y con él, la vida. La *vanitas* se convierte, de este modo, en una propuesta moral que circula también en la literatura junto a ilustraciones grabadas, que permiten fijar la imagen y, con ello, el significado de la *vanitas* como una advertencia ante la vida profana:

Vanidad es desear larga vida, y no curar que sea buena. Vanidad es pensar solamente en esta presente vida, y no proveer a lo venidero. Vanidad es amar lo que tan presto pasa, y no apresurarse donde está el gozo perdurable. Acuérdate continuamente de la escritura que dice: no se harta el ojo de ver, ni la oreja de oír. Pues así es, estudia desviar tu corazón de lo visible, y traspásalo a lo invisible; porque lo que siguen su sensualidad, ensucian su conciencia, y pierden la gracia de Dios (Kempis, 1473/2017, p. 9).

Dicho programa iconográfico no hubiera sido posible sin la imprenta y su capacidad ilimitada de reproducción mecánica, en donde el libro ilustrado, con la estampa grabada y el texto escrito, masificó los conceptos teológicos de la Iglesia católica. Con ello, reforzó la iconografía de la vida de

Jesús, los apóstoles, la Virgen, las órdenes religiosas y sus santos, de modo que se convirtió en una fuente visual que emigra del libro al lienzo, con características propias.

Hay, en esta transferencia del grabado del libro al lienzo, el mismo recorrido que se traslapa en las distintas obras que conforman *Pulvis et Umbra*: la fotografía sale del soporte del papel para ser grabada por medio del polvo o para ser proyectada y ser superpuesta sobre la arquitectura. En cualquiera de sus soportes, la imagen es efímera, lo que refuerza la operación visual de un *vanitas* moderno del que queda solamente la huella del registro digital.

Referencias

- Arrebola-Parras, S. (2020). Género y memoria: El álbum familiar como huella autobiográfica. *Arte y Políticas de Identidad*, 23(23), 12–35. <https://doi.org/10.6018/reapi.460951>
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación, estudios sobre la historia cultural*. Gedisa.
- Cifuentes, M., Arango, D. y Superby, N. (2023). Visualizar la catástrofe. Fotografías y objetos visuales sobre el terremoto de 1906 en Valparaíso. *Historia Regional*, 50, 1-26.
- Epicuro (2012). *Obras Completas*. Madrid: Cátedra. (Obra original siglo IV a.C.).
- Han, B. (2018). *La expulsión de lo distinto, percepción y comunicación en la sociedad actual*. Herder.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Debate.
- Horacio. (2007). *Epodos, Odas y Carmen Secular*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original 13 a.C.).
- Kempis, T. (2017). *De la imitación de Cristo (y menosprecio del mundo)*. Cuadernos del Laberinto. (Obra original publicada en 1473).

Laguna, G. (2000). "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada": historia de un tópico literario(1). *Anuario de Estudios Filológicos*, 23, 243-254.

Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y Barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.

Waissbluth, V. (2014). La ciudad de los muertos. *Revista PAT*, 58, 20-29.

* Ensayo publicado en el libro-catálogo, *Pulvis et Umbra*, Universidad de Chile, Santiago, 2025.