

ARS MORIENDI:
REFLEXIONES EN TORNO A LA MUERTE

RODRIGO BRUNA Y ANTONIA BENAVENTE
EDITORES

ARS MORIENDI:

REFLEXIONES EN TORNO A LA MUERTE

RODRIGO BRUNA Y ANTONIA BENAVENTE
EDITORES

ARS MORIENDI:

REFLEXIONES EN TORNO A LA MUERTE

Rodrigo Bruna y Antonia Benavente (Editores)

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Morandé 750 - Santiago

Primera edición, agosto de 2025

Comité editorial

Dra. Sonia Montecino Aguirre, Universidad de Chile
Dra. Erika Robledo Ramírez, Universidad Nacional Autónoma de México
Dra. Natalia Miralles Jara, Universidad Alberto Hurtado

Corrección de estilo

Anelli Lara Márquez

Diseño y diagramación

Macarena Zamora Montecinos

Ilustración portada y portadillas

Ars Moriendi, 1466.

Xilografías, tinta negra sobre papel;

© Colección Renouard, AA y Lessing J. Rosenwald.

Registro de propiedad intelectual: 2025-A-6281

Registro ISBN: 978-956-19-1376-9

© 2025 Impreso en Chile / Print in Chile



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución - NoComercial - Sin Derivadas 4.0 Internacional.



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
LA BUENA MUERTE: UN HORIZONTE ÉTICO PARA TRANSFORMAR LAS PRÁCTICAS EN SALUD Claudia Collado Quezada	15
EVOCAIONES DE LA AUSENCIA Huberta Márquez Villeda	27
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN BERGMAN Y CARAVAGGIO Rodrigo Bruna	41
RELIGIOSIDAD POPULAR: LOS MUERTOS MILAGROSOS EN EL ÁMBITO DE LA FUNEBRIA Antonia Benavente Aninat	53
SOLO UN BREVE TIEMPO AQUÍ: ARTE, VIDA Y MUERTE EN EL MUNDO MESOAMERICANO Alma Elisa Delgado Coellar	65
DOSSIER	76
RESEÑAS BIOGRÁFICAS	86



LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN BERGMAN Y CARAVAGGIO

RODRIGO BRUNA

La muerte es el acontecimiento universal e irrecusable por excelencia: en efecto, lo único de lo que estamos verdaderamente seguros, aunque ignoremos el día y la hora en que ocurrirá, su por qué y el cómo, es que debemos morir.
(Louis-Vincent Thomas, 1983/2024, p. 7)

INTRODUCCIÓN

El temor que infunde la muerte acrecienta nuestra angustia frente a un suceso natural y definitivo. Acompañar este proceso nos conecta con nuestra humanidad, permitiéndonos entender y aceptar el tránsito entre la vida y la muerte.

Mediante este escrito proponemos analizar la problemática de la muerte en la película *Gritos y susurros* (1972), de Ingmar Bergman, y en la pintura *La muerte de la Virgen* (1601-1606), de Caravaggio. El filme del director sueco profundiza en el sufrimiento, la soledad, el miedo y la incertidumbre de una familia frente a la agonía y muerte de uno de sus integrantes. Por otro lado, la obra del pintor lombardo captura un momento dramático y emotivo, mostrando la muerte de la Virgen con un realismo impactante, que transmite la intensidad del momento vivido.

Bajo estas premisas nos preguntamos: ¿Qué importancia asume la problemática de la muerte en estos autores? ¿Qué motivos pictóricos y visuales dan cuenta de esta problemática en las obras en estudio? ¿Qué reflexiones sugieren estas obras en torno a la muerte?

Las lecturas que surjan de este análisis nos permitirán entender los modos de representación de la muerte y su impacto en nuestra percepción de la mortalidad. Asimismo, este estudio aportará una visión más profunda sobre cómo el arte refleja y confronta uno de los aspectos más universales de la existencia humana.

En vista de lo planteado, organizamos el escrito en cuatro apartados. En primer lugar, proponemos una aproximación a la noción de muerte con el objetivo de definir un marco teórico que nos permita abordar los casos en estudio. Luego analizaremos el filme de Ingmar Bergman con el fin de comprender la representación fílmica de la agonía y la muerte en su obra. A continuación, examinamos la pintura de Caravaggio y su modelo de representación pictórica de la muerte. Finalmente, planteamos algunas reflexiones finales que buscan responder a las preguntas formuladas en el escrito.

APROXIMACIONES A LA NOCIÓN DE MUERTE

Hablar de la muerte ontológica, en cuanto separación del alma del cuerpo, nos permite iniciar esta revisión a partir de lo planteado por Platón en su diálogo *Fedón*. En este texto, se afirma que el conocimiento verdadero de las cosas, la sabiduría, se alcanza cuando el alma se libera del cuerpo: “y entonces según parece, obtendremos lo que deseamos y de lo que decimos que somos amantes, la sabiduría, una vez que hayamos muerto, según indica nuestro razonamiento, pero no mientras vivimos” (Platón, 1988, p. 45). Ante este planteamiento no existe el temor a la muerte, ya que el alma asciende al mundo de las ideas, transformándonos en seres inmortales/trascendentales.

Por su parte, Aristóteles nos propone en su *Ética a Nicómaco* que “lo más temible de la muerte es un término, y nada parece ser ni bueno ni malo para el muerto” (Aristóteles, 1985, p. 194). Este temor al deceso refleja una actitud valiente y noble, que nos permite confrontar una realidad para la cual no estamos preparados.

Bajo una lógica distinta, Epicuro en su Carta a Meneceo nos recomienda no temer a la muerte, ya que esta se encuentra privada de sensación, no es nada; por lo tanto, no nos puede perturbar algo que no vamos a sentir. A este respecto, el filósofo griego señala:

El peor de los males, la muerte, no significa nada para nosotros, porque mientras vivimos no existe, y cuando está presente, nosotros no existimos. 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, 2012, pp. 59-60)

Esta mirada nos sugiere disfrutar la mortalidad de la vida y no angustiarse por aquello (la muerte) que nunca sentiremos, puesto que adolece de sensación. Mediante su ética hedonista, busca el bienestar del cuerpo y el espíritu, la felicidad del sujeto evitando el dolor que nos provoca la muerte.

A inicios del cristianismo y dando continuidad a la filosofía clásica, San Agustín nos confirma la sentencia con la que llegamos al mundo al señalar:

Desde el instante en que comenzamos a existir en este cuerpo mortal, nunca dejamos de tender hacia la muerte. Esta es la obra de la mutabilidad durante todo el tiempo de la vida (si es que vida debe llamarse): el tender hacia la muerte. (San Agustín, 1958, p. 871)

En atención a esta cita, podemos constatar que nuestra vida cada día disminuye, lo que nos enfrenta a una carrera inexorable hacia la muerte, hacia un efecto de sustracción de la vida.

Por su parte, el humanista francés Michel de Montaigne nos propone una mirada de la muerte que se aleja del miedo y del dolor; su objetivo era pensar una forma de habituarnos a su presencia. Desde su escepticismo nos señala: “Privémosle de la extrañeza, frecuentémosla, acostumbémonos a ella. No tengamos nada tan a menudo en la cabeza como la muerte” (Montaigne 2007, pp. 112-113). El filósofo francés asevera que pensar en la muerte, tomar conciencia de ella, nos redime, nos enseña a vivir y a liberarnos del temor a la muerte.

Complementando estas aproximaciones a la noción de muerte, Kant sostiene que esta nos sugiere un tránsito del tiempo a la eternidad, mejor dicho, un tiempo otro. Asimismo, señala que ningún ser humano puede experimentar la muerte en sí, solo puede percibir la muerte del otro. En este sentido, el temor a morir se traduce en el miedo a estar muerto, a verse muerto, “figurándose el cadáver, a pesar de que este ya no es él, como él mismo metido en el tenebroso sepulcro o en cualquier otro sitio análogo” (Kant, 1991, p. 70).

Arthur Schopenhauer afirma que el miedo a la muerte es innato e irracional, al igual que la voluntad de vivir. Al respecto, el filósofo se pregunta por qué un animal huye cuando se siente amenazado: “Porque es pura voluntad de vivir y como tal está entregado a la muerte y quiere ganar tiempo. Exactamente igual es, por naturaleza, el hombre” (Schopenhauer, 2022, p. 517). Bajo esta premisa, la muerte se transforma en negatividad, amenaza y temor, sentimientos que nos hacen tomar conciencia de la muerte y de sus consecuencias, a través de nuestra diaria existencia.

Friedrich Nietzsche asume la muerte como algo consciente, libre y a tiempo, en un instante en que el derecho a la vida se ha perdido, a saber:

Morir con orgullo cuando ya no es posible vivir con orgullo. La muerte elegida libremente, la muerte realizada a tiempo, con lucidez y alegría, entre hijos y testigos: de modo que aún resulte posible una despedida real, a la que asista todavía aquel que se despide. (Nietzsche, 2002, p. 116)

El pensamiento nietzscheano se opone a una concepción metafísica de la muerte, a la trascendencia de este acontecer por parte de los preceptos cristianos. Su sentencia en torno a la muerte de Dios le permite poner en crisis el sistema de valores imperantes, abriendo la posibilidad de pensar la muerte en su pura inmanencia, en su autonomía frente al fin de la vida.

Martin Heidegger nos propone su sentencia *Das Sein zum Tode* (ser-para-la-muerte), entendiendo la muerte como una posibilidad que forma parte del Dasein (ser-ahí). El pensador alemán pone de manifiesto la temporalidad de un ser que muere, de un ser mortal:

Los mortales son los hombres. Se llaman mortales porque pueden morir. Morir significa: ser capaz de muerte en cuanto muerte. Solo el hombre muere. El animal acaba. No tiene la muerte en cuanto muerte ante sí ni tras de sí. (Heidegger, 1997, p. 240)

La mortalidad se constituye en una condición de estar en el mundo, en una toma de conciencia de nuestras posibilidades frente a una existencia finita, de la cual tenemos plena certeza.

BERGMAN Y EL CUERPO AGONIZANTE

A inicios de la posguerra, el mundo se vio inundado por sentimientos de profunda incertidumbre, soledad y destrucción. Se consolida el existencialismo como corriente filosófica que pone en discusión el significado de la vida bajo un actuar libre y responsable. Bajo este contexto de crisis, el arte se transformó en un medio para explorar la incertidumbre y los miedos existenciales. Los artistas asumen esta realidad problematizando en sus obras temáticas vinculadas a la angustia, la alienación, la muerte y la condición humana.

Ese fue el caso del director de cine sueco Ingmar Bergman (1918-2007), cuya obra es un fiel reflejo de las inquietudes existenciales surgidas con la posguerra. Su obra se caracteriza por abordar temas como la muerte, la fe, la soledad y la búsqueda de sentido en un mundo sumido en la angustia y el caos. Su trabajo es un ejemplo claro de cómo la filosofía y el cine se convirtieron en herramientas para confrontar y entender las inquietudes existenciales de ese periodo.

La problemática de la muerte en Bergman se transforma en un motivo recurrente en su cinematografía. Las lecturas hechas de Søren Kierkegaard y August Strindberg le permiten elaborar una reflexión profunda sobre la muerte y el sentido de la vida. Mediante sus personajes y escenas, explora cómo enfrentamos la mortalidad y

qué significa vivir con esa certeza. Esta mirada hace que su obra sea intensa y plena de significados, invitándonos a pensar en nuestra propia mortalidad.

Dentro de su larga serie de películas, recogemos en este escrito el filme *Gritos y susurros*, obra que fue estrenada en el año 1972. La historia transcurre en una casa solariega sueca, a fines del siglo XIX, y narra los últimos días de Agnes (Harriet Andersson), una mujer que padece de un cáncer terminal y que es acompañada por sus hermanas Karin (Ingrid Thulin) y María (Liv Ullmann), junto a la fiel sirvienta Anna (Kari Sylwan).

A través de esta historia, la enfermedad, el sufrimiento y la soledad se hacen presentes a través de los personajes y de la atmósfera que inunda la película. En este sentido, la muerte no solo se presenta como un hecho físico, sino también como un símbolo de las heridas emocionales que cargan las mujeres protagonistas del filme.

La importancia del rojo en la cinta de Bergman es significativa; este color radicaliza el dolor y la angustia que se respira en cada escena:

Gritos y susurros es un recorrido simbólico por el color rojo, desde sus fundidos que inician y finalizan cada una de las historias de los personajes hasta cada rincón de la casa donde se desarrolla la película: paredes, alfombras, vestidos, cortinajes, sofás... Todo compuesto por un rojo vibrante, aunque también angustioso, uno cargado de dolor y desesperanza. (González, 2019, p. 187)

La agonía de Agnes marca la trama del filme y provoca en secreto una profunda repulsión y horror en sus hermanas, esto genera un sentimiento de distanciamiento, el cual se revierte en el umbral de su muerte. Son ellas y la sirvienta quienes bañan, visten, peinan, dan a beber agua y ofrecen unos minutos de lectura a una mujer moribunda. Estos nobles gestos revierten la angustia y empatizan con el proceso de agonía que vive la mujer.

La agonía precede a la muerte y es un proceso que se caracteriza por un sufrimiento intenso y prolongado. El cuerpo del agonizante experimenta dificultades para respirar, pérdida de conciencia, dolor, angustia y, en algunos casos, movimientos/expresiones que reflejan la lucha del sujeto por seguir viviendo. Agnes, a lo largo de la película está plenamente consciente de que su cuerpo se está deteriorando desde adentro y nos muestra en cada escena el sufrimiento que esto conlleva. La expresividad y fuerza de las escenas de agonía nos conectan con el dolor del otro y con una lectura existencialista, que nos recuerda: “Estamos solos. Abandonados a nuestra suerte, sin esperanzas de redención ni vida después de la muerte” (González, 2019, p. 188).

El director sueco nos propone la noción de doble muerte, la cual hace alusión al morir espiritual mientras que el cuerpo aún sigue vivo. Esta noción queda de manifiesto al inicio del filme cuando ya se percibe que el alma de Agnes ha partido, pero

su cuerpo debilitado se resiste a morir. La hermana moribunda sufre fuertes dolores que intenta aliviar a través del consuelo que sus hermanas le niegan (González, 2019). Ante esta cruda realidad, Anna emerge como ser compasivo que la acompaña incondicionalmente, empatizando con un dolor que ella misma vive, como consecuencia de la muerte de su hija. Este proceso de asistencia queda ilustrado en la escena donde Anne toma entre sus brazos el cuerpo de Agnes en clara alusión a la Pietà de Miguel Ángel. El amor y el dolor se funden en estos cuerpos que viven el proceso, la agonía, desde el cuidado y el acompañamiento.

CARAVAGGIO Y EL CUERPO EXTINTO

Durante el siglo XVII y como consecuencia de la Contrarreforma, la Iglesia católica retoma su poder a través del arte y de Roma como epicentro del desarrollo artístico. La pintura de este periodo apela a mensajes directos y emotivos que se materializan mediante escenas religiosas cercanas y verosímiles. Es en este contexto que surge la controvertida figura de Michelangelo Merisi conocido como Caravaggio (1571-1610). El pintor lombardo desarrolló gran parte de su carrera en Roma, bajo el mecenazgo del cardenal Francisco del Monte. Su obra comenzó a ser conocida por su naturalismo y por su afán de captar la verdad tal como él la observaba (Gombrich, 1997, p. 392). Su estilo fue juzgado por la crítica por su crudeza e irreverencia en la representación de personajes bíblicos.

A este respecto, Ernest Gombrich señala: “Estaban acostumbrados a ver a los apóstoles como figuras respetables envueltas en hermosos ropajes, y ahora se hallaban ante lo que parecían vulgares jornaleros, con rostros ateizados y arrugadas frentes” (1997, p. 393). Mediante su representación fiel de la realidad, Caravaggio buscaba acercarnos al hecho narrado a través de personas y espacios auténticos. Esta veracidad del pintor materializa el mensaje de una iglesia reformada, que pregonaba la humildad y cercanía con los pobres.

Un ejemplo clave de este naturalismo radical es la pintura *La muerte de la Virgen* (1601-1606), obra encargada a Caravaggio por el abogado Laerzio Cherubini para su capilla personal en la iglesia carmelita Santa María della Scala, en Roma. El tema propuesto por Cherubini era la dormición de la Virgen, motivo que Caravaggio materializó de forma fidedigna. Esta escena forma parte de los escritos apócrifos cristianos, que narran la promesa hecha por el Hijo de Dios a su madre, a quien concedió la resurrección y posterior ascensión al cielo (Salvador, 2011).

El pintor lombardo sitúa la escena religiosa en una habitación sencilla, que refleja la humildad y la cercanía con la que el artista quiere presentar este momento sagrado. En la obra, se observan los apóstoles, representados a través de personas sencillas, con ropajes humildes, que observan con desconsuelo lo ocurrido. En el centro de la composición, María, vestida de rojo, yace muerta sobre un lecho improvisado. Una aureola discreta sobresale de su cabeza y deja en evidencia su condición divina, condición que contrasta con la humanidad y vulnerabilidad que prevalece en su cuerpo.

La disposición de los personajes y la iluminación diagonal guían de manera natural la mirada del espectador hacia el cuerpo de la Virgen. Este efecto se acentúa por los contrastes entre luces y sombras, situación que incrementa el naturalismo y dramatismo que inunda la estancia, sumergiendo al observador en una atmósfera cargada de tristeza y desolación. La iluminación no solo resalta la figura central, sino que también crea una sensación de profundidad y movimiento en la composición, haciendo que la escena cobre vida propia.

Desde un punto de vista compositivo, el cortinaje rojo que cuelga desde el techo aporta dinamismo a la obra y establece un contraste cromático con las vestimentas de la Virgen. Este uso del color rojo fue una elección audaz y polémica en su tiempo, ya que rompía con la tradición de representar la Dormición de María en tonos blancos y azules, símbolos de pureza y divinidad. Con esta elección, el artista humaniza y acerca la muerte a la gente común, reflejando cómo la muerte es una experiencia cotidiana y cercana para todos, independientemente de la condición de quien fallece.

Se cree que la mujer que eligió Caravaggio para el rol de María fue Ana Bianchini, modelo del pintor y prostituta romana que murió ahogada en el río Tíber. Entre los mitos que rodean esta pintura, se comenta que el artista pintó directamente el cadáver de Bianchini para lograr un mayor realismo. La mujer representada da cuenta de los signos del deceso: el cuerpo hinchado, la mano inerte que se posa sobre el vientre, el brazo lánguido que cuelga ante nuestros ojos y el rostro pálido e inanimado que centra nuestra mirada. En esta honesta y cruda composición: "No hay pretensión ni glorificación de esta escena bíblica, sino más bien un momento de reacciones sinceras ante la pérdida de un ser querido" (Gao et al., 2023, p. 3).

A partir de esta obra se genera un conflicto entre la muerte trascendental que se busca simbolizar y la muerte accidental que sirve de modelo a la pintura. La dormición frente al ahogamiento, la asunción frente a la descomposición, lo puro frente a lo impuro. Estas dicotomías enriquecen la interpretación de la pintura, que se convierte en un campo de disputas donde la muerte inunda el espacio, mostrándonos la trascendencia de un momento a través de la finita existencia de un cuerpo inerte. La obra nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la vida y la universalidad de la muerte.

Finalmente, podemos afirmar que Caravaggio puso en diálogo, a través de *Muerte de la Virgen*, una dimensión ontológica y física de la muerte. Mediante la dormición de la virgen el artista nos conecta con lo divino y con la trascendencia del momento que observamos. Por su parte, el cuerpo yacente y sin vida de una mujer anónima nos permite percibir la muerte física mediante sus signos. La obra fusiona en un mismo espacio ambas dimensiones, resaltando la humanidad y divinidad del propio acontecer de la muerte.

REFLEXIONES FINALES

Los modos de pensar y representar la muerte, en las obras de Ingmar Bergman y Caravaggio, nos han permitido ampliar la mirada en torno a este problema. En este sentido, podemos afirmar que la muerte en Bergman es un tema central que atraviesa su filmografía. Su manera de entenderla pasa por su propio miedo a morir y a la incertidumbre que conlleva este “acontecimiento universal e irrecusable” (Thomas, 1983/2024, p. 7). En *Gritos y susurros* el proceso de la agonía y muerte da pie a un relato donde las emociones, el sufrimiento, el engaño y la introspección marcan cada una de las escenas del filme. Bergman nos propone pensar la muerte ya sea como un cambio de estado de la existencia o bien como la negación total del ser. Bajo este dilema ontológico, la muerte en *Gritos y susurros* emerge sin esperanza en la redención ni confianza en una vida después de la muerte.

Por su parte, Caravaggio asume la temática de la muerte desde su quehacer como pintor vinculado a la curia romana. A través de su naturalismo teñido de dramatismo, captura la intensidad y crudeza de la muerte en varias de sus obras. Con *La muerte de la virgen* nos muestra de manera palpable el deceso de una mujer real. No es solo dormición lo que nos enseña el pintor lombardo, sino la cruda realidad de un cuerpo corruptible. Caravaggio nos propone, en su pintura, una dimensión ontológica y física de la muerte, que nos invita a reflexionar sobre este ritual de paso (Van Genep, 2008) entre la vida y la muerte. Ritual que nos conecta con nuestra naturaleza mortal que anhela las certezas de la vida.

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1985). *Ética a Nicomáquea. Ética Eudemia*. Gredos.
- Epicuro. (2012). *Obras Completas*. Catedra.
- Gao, W., Nagel, A., y Ashton, P. (2023). Caravaggio's Loyalty to "the Truth": The Accessibility of His Paintings. *Journal of Student Research*, 12(2), pp. 1-9. <https://doi.org/10.47611/jsrhs.v12i2.4340>
- Gombrich, E. H. (1997). *Historia del Arte*. Phaidon.
- González, D. (2019). Los motivos visuales en el cine de Ingmar Bergman. *Revista Latente*, (17), 159-199. <https://doi.org/10.25145/j.latente.2019.17.08>
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Universitaria.
- Kant, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*. Alianza.
- Montaigne, M. (2007). *Los Ensayos*. Acantilado.
- Nietzsche, F. (2002). *Crepúsculo de lo ídolos*. Alianza.
- Platón. (1988). *Diálogos III Fedón, Banquete y Fedro*. Gredos.
- Salvador, J. (2011). Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias. *Anales de Historia del Arte*, 21, 9-52. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.v21.39610
- San Agustín. (1958). *Obras de San Agustín*. Editorial Católica.
- Schopenhauer, A. (2022). *El mundo como voluntad y representación II*. Trotta.
- Thomas, L. (2024). *Antropología de la muerte*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1983)
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.





Tomando como punto de partida la obra medieval *Ars Moriendi* (El arte de morir), esta publicación explora el tema de la muerte desde una mirada interdisciplinaria. Resultado de un proyecto de investigación, el libro reúne cinco ensayos que cruzan saberes provenientes de la cultura visual, la antropología y la medicina para reflexionar sobre cómo se vive, se representa y se piensa la muerte en la actualidad.

Más allá del enfoque religioso o médico tradicional, los textos amplían los marcos disciplinares para abordar la muerte como un fenómeno cultural, simbólico, ético y afectivo. La obra propone un espacio de diálogo entre distintos campos del conocimiento, generando nuevas preguntas vinculadas a esta experiencia universal e ineludible. *Ars Moriendi: Reflexiones en torno a la muerte*, invita a pensar la muerte no solo como un acontecimiento final, sino como parte integral de nuestra existencia.

