



EL TRIUNFO DE LA MUERTE DE PALERMO

IVANA MARGARESE

De los muertos
no es propia la tristeza
sino de la mentirosa
persistencia de los vivos.

CHANDRA LIVIA CANDIANI, *Bevendo il tè con i morti*

Hay obras estrechamente ligadas a la memoria de un lugar como *El triunfo de la muerte* para Palermo. En el siglo XV, cuando fue pintado, el gran fresco se encontraba en la pared sur del patio del Ospedale Grande e Nuovo del Palacio Sclafani, frente a otro fresco inspirado en el Juicio Final, tema igualmente recurrente en la predicación de la época, que fue destruido, probablemente por un incendio en 1713. *El triunfo de la muerte* no sería separado de la pared del Ospedale hasta 1944, tras los daños causados por los bombardeos, para ser expuesto primero en la Sala de las lápidas del Palacio de la Ciudad y después en la Galería del Palacio Abatellis. Esta arquitectura visual, compleja en su belleza y destrucción, es sin embargo emblemática más allá de su ubicación. Hay una cualidad burlona y teatral en esta obra que no es simplemente un *memento mori* o una danza macabra, sino una composición de voces que, a pesar de la falta de organización de la perspectiva, o quizás debido a ella, se dirigen al espectador desde varios ángulos. Estamos ante un fotograma congelado que espera fluir en la narración de una historia, un juego dramático que espera desarrollarse. La muerte, sobre un caballo esquelético con las costillas expuestas y los músculos y la piel tensos y desgarrados, está en el centro de la escena que se abre al *theatrum mundi* representado y divide el fresco en cuatro partes. Como escribe Libero De Libero en su introducción a la obra, definida por Leonardo Sciascia como la más acertada a la hora de desvelar el valor de esta obra maestra de la pintura, la representación parece estallar desde el rápido cabalgar de la muerte:

La visión estalla con el impulso de ese rapidísimo cabalgar, arremolinando desde la súplica de los mendigos hasta el clamor extremo de la fuente, con una modulación concéntrica que parece conducir a cada grupo inmediatamente de vuelta a ese pivote, ahora desatado por la voluptuosa ira de la protagonista y el fulgurante relámpago de su fantasmal montura [...] Se encuentra a horcajadas sobre el “caballo pálido”, que, con su pecho reducido a un esqueleto, todavía ostenta el vigor enérgico de ese relincho que

estira al máximo las cuerdas de su cuello y los músculos desollados de su grupa y patas, con el viento de sus crines y cola intacto.

Se desconoce el autor o los posibles autores del fresco, aunque se han barajado muchas hipótesis, al igual que se desconoce el destinatario. Incluso la fecha es incierta, aunque uno de los dos cartuchos bajo el yeso del fresco lleva la fecha de 1441. La tradición cuenta que un extranjero llegó a este lugar, desconocido y enfermo, y quiso hacer esta obra como muestra de agradecimiento y de su reconocimiento. El escritor Eduardo Rebullá se refiere a esta trama en su novela *Linea di terra*, publicada por Sellerio, que vuelve sobre los pasos del *Triunfo* y de su autor:

Para mí, esta pintura se ha convertido en algo más que una metáfora culta: es una travesía peligrosa, en constante equilibrio entre la razón y la esperanza, entre la certeza de la nada y la necesidad de renacer.

Los apuntes visuales, la atención al detalle y la sensación de precariedad melancólica que expresa el fresco encuentran en la novela motivación en la historia personal de exilio y transformación del pintor y se convierten en presagio y testamento. El escritor siciliano Gesualdo Bufalino también declaró en varias ocasiones su interés por esta obra, y en algunas páginas de *Fiele ibleo* la menciona como uno de los destinos significativos de la ciudad: “de entre todos ese *Triunfo de la muerte* de autor desconocido, donde la muerte a caballo apunta sus flechas fatales a una humanidad condenada, sin distinción de rango ni edad, petrificando a las víctimas en una mueca de supremo estupor”.

Y de nuevo en *Diceria dell'untore (Perorata del apestado)* vuelve a esta imagen de “esplendor y ruina” que se convierte en un eco, a la vez doloroso y glorioso, de la historia de los protagonistas:

Escapamos, caminamos sin rumbo, nos evadimos en un taxi del ovillo de callejuelas, evitando, nunca se sabe, lo que quedaba del Palazzo Sclàfani, con su fresco que hablaba de nosotros, si había sobrevivido a las bombas, con la amazona desnarigada, armada con flechas, triunfalmente galopante sobre una hecatombe de famosos y de desconocidos.

La representación visual desafía al espectador con una pluralidad de estímulos y referencias, y la compleja dramaturgia de las miradas en el fresco es portadora de una narración que se solapa con la de la Muerte. La pintura del *Triunfo* se compone de múltiples miradas que envuelven al espectador y lo introducen en la composición. Michele Cometa escribe en su *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*:

En primer lugar, más que cualquier otro símbolo, hay que tener en cuenta las miradas. Múltiples miradas. Parciales, frontales, evasivas, intensas. La muerte y el caballo, que, por un singular contraste, no tienen ojos. La mirada silenciosa de un ciego guiado por un perro.

Entre estas miradas encontramos, en el grupo que representa a los mendigos, las de un pintor que sostiene un pincel y una caña para apoyarse en el fresco y la de su ayudante, que le entrega un frasco de pintura. Como era costumbre en el siglo xv, podría tratarse de autorretratos de los propios autores. Una doble mirada extradiegética hacia nosotros, los espectadores. Al otro lado del fresco, en el grupo de damas y en oposición sinónima, nos miran un laudista y una dama, ambos

elegantemente vestidos. Sus miradas son tan enigmáticas e indolentes que parecen alejadas de la naturaleza trágica del conjunto.

Encontramos en el grupo a personajes que no están concentrados en el espectáculo que se está desarrollando, sino que parecen estar mirando hacia otro lado, hacia otro horizonte, volviéndose hacia el espectador o dándole la espalda. Una contemplación ensimismada, desapegada e íntima, que remite a una subjetividad más moderna. Como es sabido, Foucault, en sus reflexiones sobre la pintura de Manet, subrayó el valor de las miradas que no se dirigen hacia la acción en curso o que están fuera de la vista, como la del cetrero retratado de espaldas a la fuente en la parte superior del fresco de Palermo: miradas dirigidas hacia lo invisible, hacia algo que sucede delante del lienzo o, por el contrario, detrás de él. *El triunfo de la muerte* aún a visibilidad e invisibilidad en una constelación suspendida de figuras reunidas en torno a un centro que no deja de referirse a algo que no podemos ver. El motivo también se repite en la pose de los dos perros que acompañan al elegante paje de ojos melancólicos. Los perros revelan claramente la presencia de algo más allá del fresco, perciben el peligro y huelen lo invisible, incluida la muerte. Incluso el cetrero que, junto a la fuente, mira por encima del seto, se vuelve imperturbable hacia algo que no podemos ver. Dante dice en el *Convivio* que toda imagen revela invariablemente su origen: ningún pintor podría emplazar ninguna figura si antes no la hiciera intencionalmente tal como la figura se da. Y Rebullá, al imaginar las vicisitudes de quienes pintaron *El triunfo*, recuerda este entrelazamiento de lo visible y lo invisible y este anhelo de salir del mundo:

Lo que deseo, en cambio, es el eclipse: la falsa oscuridad, lo visible que se vuelve invisible, que desaparece pero que está ahí. Me gustaría que mi enfermedad fuera un presagio, que fuera como la tormenta de granizo que precede a la salida de la constelación de Arturo, es decir, una señal: lo visible anunciando lo invisible.

Traducción de Ricardo Bonet