

Danzas de la muerte: del transgénero al fenómeno mediático

*“ya la muerte encomiença a hordenar/
una dança esquiva, de que non podedes/
por cosa ninguna que sea escapar”*

“Dança general de la muerte”, poema anónimo (Castilla, s. XV)

En su tratado *El gesto y la palabra*, Leroi-Gourhan (1971 [1964]) se refiere, de manera fugaz, a las “danzas de los muertos” de la Edad Media, una forma artística fundada en el sincretismo de tradiciones paganas del norte europeo y corrientes religiosas de Medio Oriente que adquirió fuerza y despliegue en el contexto europeo cristiano entre los siglos XIV y XVI. Según el investigador, esta forma de expresión artística proporciona una profunda resonancia acerca del contraste entre la realidad biológica (donde lo espiritual y lo zoológico se confunden) y el aparato simbólico de la vida social humana. Para Leroi-Gourhan tal concepto era factible en la medida en que se sostenía en un principio simple y lo suficientemente crudo para lograr su propósito: la muerte llama a todos y cada uno de los individuos de todos los estamentos sociales, sin excepción, y los invita a bailar su danza como antesala del final de la vida.

El severo adoctrinamiento acerca de la necesidad de salvar el alma impuesto sobre sociedades donde la muerte por guerras, pestes y grandes hambrunas era moneda corriente, activó la operatoria iconográfica en soportes literarios y plásticos. De modo tal que las *danses macabres* fueron reconocidas a partir de la era moderna como el transgénero mediante el que una “cultura de la muerte” se documentó a sí misma a lo largo de tres siglos.

Planteamiento del problema

Mucho se ha investigado y escrito sobre el fenómeno de las *Danzas de la Muerte*, la *Totentanz* o *Danses Macabres*; tales son los apelativos que señalan la radicación del género en las diferentes regiones de Europa, donde proliferó durante la Edad Media.

Sin embargo, dentro del copioso arsenal de estudios y comentarios que se han realizado en el campo académico y artístico sobre este género, la mayoría de los discursos que lo componen, además de dar cuenta de los aspectos pre-iconográficos e iconográficos que otorgan a este fenómeno gran popularidad, presentan algunos problemas en la medida en que se abocan a inferir pistas sobre sus orígenes. Esto último termina por hacer desembocar el esfuerzo y la persistencia de la erudición en un callejón sin salida pues la búsqueda de pistas hermenéuticas finaliza en el momento en que se agota la documentación archivística fehaciente. En este punto, estos caminos de foco retrospectivo se bifurcan: uno de ellos se desprende del método científico y salta a la escala de la opinión especulativa sin pruebas, mientras que el otro

simplemente se limita a sistematizar las conjeturas formuladas por el primer grupo, como si estas mismas constituyeran en sí el fenómeno de las *danzas*.

El hecho es que tales esfuerzos de reconstrucción trazan un posible inicio del género en creencias folklóricas sobre los *zurückkommen* o *revenants* (en español: “los que vuelven”), en discursos litúrgicos y sermones a cargo de monjes mendicantes, en las aisladas y misteriosas epidemias de danza atribuidas a casos de intoxicación o envenenamiento (ergotismo y tarantismo). Incluso, en el linde de una desorientación metodológica, se considera como fundamento de las danzas a una cultura de la muerte generalizada y sostenida durante tres siglos.

Las siguientes líneas tienen otro propósito. Lejos de optar por alguna de estas dos bifurcaciones, aquí se pretende dar cuenta del interés que despiertan estas danzas en el marco de los estudios semióticos con enfoque en la vida social de los géneros discursivos y en el de la mediatización de “trayecto largo”. Es decir que consideramos este fenómeno como constitutivo del ser humano en tanto especie biológica. Por lo tanto, abordaremos el camino prospectivo que explora el fenómeno y la pervivencia de las danzas desde su consolidación en la Edad Media como transgénero y, luego, considerando su reflorecimiento como objeto de estudio en el presente, focalizaremos el análisis en casos que convocan a dicho género a través de dos modalidades de expresión propias del arte contemporáneo: el cine y la videodanza.

En esta vía, se buscará dilucidar el rol de la danza en el entramado de sentido producido. Es decir que una de las preguntas que intentaremos responder al finalizar el análisis consiste en: ¿por qué la interpelación de la *muerte al vivo* es una invitación específicamente a bailar (y no a otra acción)? Y sobre este diálogo performático, ¿cuáles son los modos de su tematización y su pervivencia en soportes, medios y lenguajes a lo largo de los siglos?

Danzas macabras: el transgénero

Desde un enfoque semiótico, las danzas macabras adquieren la forma de un transgénero que pervivió fundamentalmente en dos lenguajes, el pictórico y el literario (también, aunque en menor medida, fue popular en la música). En su función comunicativa, las Danzas Macabras consisten en una adaptación de los tratados de *Ars moriendi*¹ que proliferaron en el terreno del arte a principios del siglo XV y cuya particularidad radica en que el texto escrito se encuentra acompañado por ilustraciones.

Las *danzas* en su versión figurativa se presentan en frescos, pinturas sobre tabla, grabados e incluso bajorrelieves en paredes, campanas y columnas, mientras que la vertiente escrita no responde a un único patrón: “desde un escueto pie explicativo hasta una composición poética de un número indeterminado de versos y rimas, pasando por la leyenda, el dístico latino a modo de motto, el comento en prosa o el punzante epigrama” (Infantes, 1997: 21).

Copiosos estudios sobre los orígenes de las *danzas* señalan el fenómeno de multiplicación de géneros plásticos que caracterizó al arte de la Edad Media y que se ubicarían como condiciones de producción del transgénero. En concreto, estas investigaciones mencionan a las

¹ La finalidad de estos textos era la de reconfortar al moribundo en el momento de sentir la llegada de la muerte, la de ayudarlo a marchar en paz y con sus asuntos terrenales resueltos.

representaciones piadosas de la Virgen y Jesucristo en la cruz, los “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” y los “Triunfos de la muerte”.

El carácter de género² de estas obras se encuentra en que es una clase de discursos, es decir, un paquete de textos que comparten propiedades en común y que se encuentra sostenido por metadiscursos acompañantes. Ambos aspectos aparecen de forma estable, al punto de permitir poner de relieve regularidades propias. De este modo, dicha clase “hace sistema” en sincronía con otros géneros figurativos y literarios y se identifica como sátira social al presentar elementos que revelan una intención moralizante, pero subsumida a un tono de burla.

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central –generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición– y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra, uno por uno, a una fila de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales. (Infantes, 1997: 21)

La primera danza de la muerte que la crítica denomina como tal es la *Danse Macabre du Chénier* de París, que data del año 1424. Se trata de una pintura al fresco pintada sobre los muros del pórtico del osario del cementerio de los Santos Inocentes. Hacia 1669, durante el reinado de Luis XIV, el muro en que se encontraba fue derribado. Sin embargo, su existencia no se perdió completamente, sino que fue transpuesta al papel por el grabador de libros Guyot Marchand, con una copia bastante fidedigna del fresco original. A aquella le añadió un texto lírico compuesto por Jean Gerson, que también llega hasta nuestros días gracias a su reproducción –la imprenta ya formaba parte de la vida discursiva– en 1485.

Otras danzas consideradas seminales son:

La *Dança general de la muerte*, conservada en la Biblioteca de El Escorial³. Se trata de un códice en cuarto, con una caja total de 198x140 mm, en el que se destacan dos tipos de letras: las góticas y las cursivas, ambas características del siglo XV castellano. El poema está compuesto por un breve prólogo en prosa y seiscientos treinta y dos versos de arte mayor agrupados en setenta y nueve coplas de arte mayor; se asocia a partir de esta estructura con la *Danse Macabre* del cementerio de los Santos Inocentes y la *Totentanz de Lübeck*.

La *Totentanz de Lübeck* fue pintada por Bernt Notke sobre madera y data del año 1476. En este caso, tampoco se conservó la obra original debido al bombardeo que sufrió en 1942 la iglesia de Santa María de Lübeck, en cuyos muros se encontraba exhibida (las pinturas de la danza en Lübeck conformaban la decoración de siete paredes que podían observarse dando la vuelta a la capilla). Hoy en día conocemos esta danza por medio de grabados y fotografías. En ellos se observa la siguiente escena: el papa y el emperador son arrastrados por esqueletos a danzar con la muerte, mientras que a los pies de cada personaje puede leerse el diálogo que intercambian ambas partes; y que sigue el mismo esquema presentado por la *Dança general*

² A propósito, se tomaron los aportes de Steimberg (1993).

³ Si bien no se dispone en la actualidad de la obra original ni se conoce el nombre de su autor, se conserva el dato según el cual Hernando de Briviesca, Guardajoyas Real, hizo entrega de la obra a El Escorial en 1575.

de la muerte. A la izquierda puede verse a la muerte tocando la flauta y ataviada con un ancho sombrero, llamando a los mortales. Frente a la gravedad de los vivos, caracterizados por sus atributos arquetípicos, la muerte adopta posturas que remiten al motivo de la danza.

Figuración del cuerpo y de la danza en las danzas macabras

¿A qué concepción de cuerpo hace referencia este género? Para responder a este interrogante, resulta de utilidad ampliar la mirada a dos medios de representación de la corporalidad que tuvieron su apogeo durante los siglos XV y XVI: el escudo de armas y el retrato en cuadro. De acuerdo con Belting (2007 [2002]), ambos funcionan como “medios del cuerpo” en el sentido de que están en lugar de este temporal y espacialmente. Sin embargo, cada uno opera sobre la base de un concepto de cuerpo distinto.

En el caso del escudo de armas, se trata de una abstracción heráldica que caracteriza al portador de una genealogía familiar o territorial, es decir, que definía un cuerpo con rango y no a una persona (Belting, 2007 [2002]: 144). Dicho sujeto es el referente de un cuerpo social y, en este sentido, el escudo funciona por contigüidad como medio físico de manifestación de una genealogía.



Ilustración 1. CONDE EKKHARD Y SU ESPOSA UTA - CATEDRAL DE NAUMBURGO (S. XIII).

Por su parte, si bien el retrato en cuadro —a diferencia del escudo de armas— toma a su cargo el aspecto físico del retratado, también debe su funcionamiento a situaciones genealógicas y legales no individuales. Así, por ejemplo, Felipe el Bueno, según la descripción del cronista Georges Chastellain, llevaba “le visage des sespères” como fisonomía heredada.

En términos de dispositivo comunicacional, ambos comparten una propiedad: el retrato interpela a su espectador disponiendo frontalmente la figura del retratado (y, posteriormente, también de su mirada) y, de modo equivalente, la disposición *en-face* del escudo frente a un súbdito señala que este, con solo una mirada, debe confirmar su lealtad al portador del objeto.

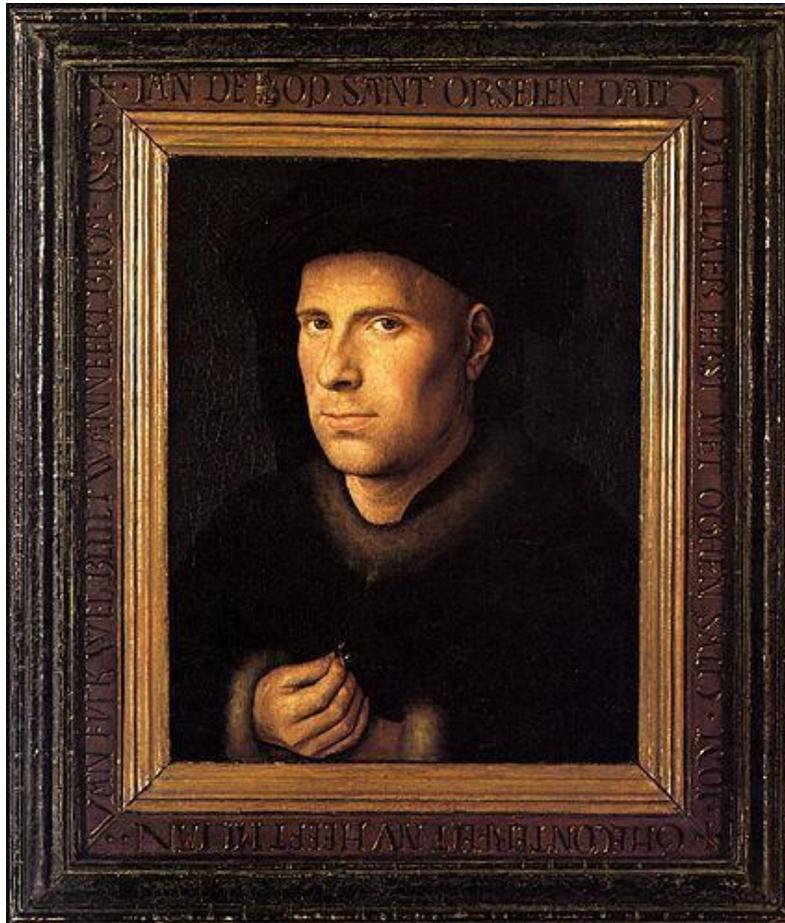


Ilustración 2. RETRATO DEL ORFEBRE JAN DE LEEUW - JAN VAN EYCK – KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA (1436).

En síntesis, en estos dos géneros (que operan también como medios) el cuerpo representado se “expande” hacia lo institucional a partir de un reenvío de base analógica en el caso del retrato (es decir, asentado sobre los rasgos fisonómicos del sujeto) y de base indicial en el caso del escudo, y es solo en esta dirección que adquiere sentido.

Ahora bien, ¿cómo es la figuración del cuerpo en las danzas de la muerte?

Lo macabro de las danzas, que sin duda implica privilegiar lo material y corpóreo frente a lo espiritual, orienta la exploración de nuevas vías para la representación de una muerte que no se entiende como el inicio de una posible vida en la gloria (como sí lo hacen otros géneros medievales), sino como el fin de los placeres terrenales.

De modo tal que, de acuerdo con Rosselló (2016), de la variedad de tópicos con eje en la muerte que caracterizaron la producción discursiva en estos siglos –*Tempus irreparabile fugit*,

Ubi sunt?, el *Contemptu mundi*, el *Homo viator* (de San Agustín), *De putredine cadaverum*, el *vanitas vanitatum* y el *memento mori*–, y que operaron a nivel temático en las danzas de la muerte, podemos decir que *De putredine cadaverum* es el tópico con anclaje en la fisonomía del cuerpo que va a caracterizar estas danzas. Y especialmente en su vertiente como poema, en tanto recrea aspectos de la muerte en el eje “degradación de la materia”, que van desde el deterioro de la apariencia física y de las capacidades vitales hasta la putrefacción de la carne.

En la *Dança general de la muerte*: “...peor es, amigos, que sin lengua muero:/ abarcóme la muerte, non puedo fablar” / “ya tengo della [la Muerte] todo el seso turbado”; “agora mis mienbros son todos torvados,/ que pierdo la vista e non puedo oír”; “veo en balança/ acortarse mi vida e perder los sentidos”; “sin lengua muero”; “vome a caer”; “mi entendimiento/ se pierde del todo con grandafliçión” “mas verdad vos digo que, al cantar el gallo,/ seredes tornado de otra figura:/ allí perderedes vuestra fermosura”.

También en las obras figurativas predominan motivos como las carnes descompuestas, esqueletos riendo y, como telón de fondo, cráneos y huesos por doquier, cuyo movimiento grotesco contrasta con la rigidez corpórea de los vivos.

Otro aspecto a destacar con respecto a la figuración del cuerpo consiste en que tanto en las *danses macabres* como en la Danza de Lübeck, la muerte conformada por un esqueleto encabeza la procesión en la que se presentan todos los personajes en disposición de mayor a menor grado, según la jerarquía social. De modo tal que, al detenerse sobre el aspecto de los vivos, en estas obras es posible identificar a cada uno de ellos en función de su ubicación en el sistema social feudal.

La Danza de la Muerte hace así, sistema en sincronía con el *retrato sobre tablas* y con el *escudo de armas* en cuanto a la figuración de un cuerpo que, lejos de representar a un sujeto, adquiere significación solo considerándolo como parte de un sistema cuya lógica se encuentra en la validez del signo como unidad de valor y entendiendo a este último atributo como valor *diferencial*.

Ahora bien, respecto a la danza y lo mortuorio, las teorías sobre el porqué de tal acción de movimiento son muy diversas. Aunque una de ellas parece ser la más plausible: se trataría de una danza que hunde sus raíces en el folclore, con especial fuerza en los territorios de Europa Central. “La más antigua mención de una ‘danza de los muertos’ se encuentra en una imitación neerlandesa del Maugis d’Aigremont (Madelghis Kintsheit [La infancia de Madelghis]), de mediados del siglo XIV” (Kerkhof, 1995: 185). Lo que aquí se defiende es que el baile relacionado con la muerte es, primeramente, una creencia popular arraigada: la superstición medieval de la juerga nocturna en los cementerios. Sin embargo, Infantes (1997) también trata de poner fronteras a este pensamiento folclórico: “esta superstición no es válida para España, donde la muerte incita en su danza a los vivos y está significada como alegórica, mientras que en Alemania es más una Danza de los muertos” (p. 41). Esto es: la idea de que los cuerpos de los muertos salen de noche de sus tumbas y danzan festivamente, como se observa en la xilografía *La danza de la muerte* de Michael Wolgemut (de principios del siglo XVI). De modo tal que la danza, entonces, tendría un origen alemán.



Ilustración 3. LA DANZA DE LA MUERTE - MICHAEL WOLGEMUT (1493).

Otras teorías más débiles asocian el transgénero de estas danzas con las epidemias de ergotismo y tarantismo que se dieron de forma aislada en este período, y cuyo impacto se encontraba no solamente en el desconocimiento de su causa, sino también en el hecho de que las víctimas ejecutaban movimientos incesantes, similares a los de una danza, que les provocaba la muerte por deshidratación o por infarto.

En la *Dança general de la muerte*, la danza es enunciada por primera vez por la figura del predicador, para exhortar a la confesión sin demora. La apelación a la inmediatez del baile se expresa mediante el adverbio “ya” y la perífrasis “encomiença a ordenar”. En esta *danza*, la muerte tiene un papel preponderante como su orquestadora. El predicador alude a ella como “dança esquiva”, una danza áspera y cruel cuyo primer indicio es la música de la “charanbela”.

De este modo, la referencia en el poema a la disposición de los danzantes en “corro” es completada por la idea de “juego”. El corro implica un círculo al que van incorporándose los vivos, que a medida que pasan ante la muerte son igualados –puesto que el círculo no tiene principio ni final– y pierden, así, las distinciones jerárquicas de las que gozaban en vida.

En cuanto a la configuración de la escena dancística, esta danza circular aparece también en los frescos, de modo tal que, en términos de su configuración enunciativa, se presenta como un espectáculo envolvente, incluyendo dentro de sí a quien lo contemplase. Así es como se ofrecía en la iglesia de Santa María en Berlín y en la capilla de Kermaria (Côtes-du-Nord, Bretaña).

Otra variante es la danza procesional, en la que los personajes aparecen en orden jerárquico llevados por la muerte o por su doble especular, simulando una procesión donde cada muerto

incauta a un vivo de la mano. Este modelo fue el que se desarrolló en las pinturas del cementerio de los Santos Inocentes de París y el más habitual en miniaturas y estampas. La tercera variante es la danza encadenada y en ella existen a su vez dos modalidades: o bien los vivos, tomados de la mano, son llevados por la personificación de la muerte, o bien bailan alrededor de un *transitomb*, como sucede en las pinturas de Morella (Castellón).



Ilustración 4. DANZA DE LA MUERTE -CONVENTO DE SAN FRANCISCO - MORELLA CASTELLÓN (SIGLO XV).

Sobre este último aspecto pre-iconográfico se observa una disposición de los cuerpos específica donde un cuerpo vivo se intercala con un esqueleto o forma parte de un dúo. En continuidad con este aspecto, el contraste y la contigüidad “especular” interpelan al espectador mediante el equivalente al motivo literario “como me veo te verás, como te ves me vi, una vez”. A ello se suman los motivos de movimiento y vitalidad propios de la danza. Se trata, sin embargo, de una danza cuya invitación es resistida pues, tanto en las obras literarias como en las figurativas, solo los muertos se ven dotados de movimiento. Los vivos, por el contrario, aparecen representados de un modo estático, como si padecieran ya de *rigor mortis*.

En el contraste entre la figuración de los vivos y de los esqueletos, en el caso de las pinturas y grabados, y en la llamada a la danza que realiza la muerte en los poemas, es que se encuentra la ironía, en el sentido de una consecuencia humorística que se desprende del progresivo distanciamiento entre los elementos constitutivos de la ficción (una escena festiva) y el progresivo descubrimiento del conflicto (el momento de la muerte del ser humano). La búsqueda de armonizar los elementos opuestos, danza (vitalidad) y muerte (aniquilación de la vitalidad) se presenta entonces como operación retórica de base.

En efecto, en la *Dança General de la Muerte*, la llegada a deshora de la danza es una de las quejas más frecuentes que le hacen los diferentes participantes a la muerte. Por ejemplo, el duque se queja de que ese no es un buen momento porque “tenía pensado de fazer batalla”; el abad no consiente participar en la danza por su apego a lo terreno, los “manjares sabrosos”

que tenía en su celda; el canónigo rechaza ir a la danza por vivir “con folgura” en el mundo terrenal; y el sacristán ruega a la muerte piedad, “que so moço de pocos días”, porque la danza llega demasiado pronto. Lo mismo sucede en los casos pictóricos, donde se figura el momento de la danza y se observa que los vivos convocados son cuerpos que, lejos de bailar, se resisten a ser arrastrados al movimiento, mientras que los que bailan son los esqueletos.

En este punto, sugiriendo festividad gozosa y habilitando efectos burlescos, cabe destacar el papel que desempeñan la música y el canto. La muerte y los esqueletos se representan portando algún instrumento musical, aspecto relacionado por muchos autores con el género del *ars morendi*. Esto se puede observar en la presencia de la trompeta de *La muerte de Gil de Ronzas*, la flauta de la *Danza de la muerte* de Lübeck o la campana de la *Muerte en el Grabado XXII* (“El párroco”) de Holbein. Y, tal como se presenta en la estrofa donde la muerte interpela al usurero en la *Dança General de la Muerte*, este rechaza por igual a la danza y al canto (“non quiero tu dançanin tu canto negro”).

La variada adjetivación que acompaña el nombre “danza” en el poema enfatiza el rechazo que cada personaje tiene hacia ella, especialmente en las coplas centrales. El rey es el primero que otorga una mínima descripción: “yo non querría ir a tan baxadança”; el cardenal: “¡Ay, Madre de Dios, nunca pensé ver tal dança, como esta a que me fazen ir!”; el patriarca habla de una dança “tan sin piedad”; y el condestable como “la dança que dizen morir”. El conde: “¡O qué malas nuevas son estas, sin falla, que agora me trahen, que vaya a tal juego!” y el caballero la llama “dança negra, de llanto poblada”.

En síntesis, es posible observar que la danza cumple una función de rito de pasaje y este posicionamiento observado desde la dimensión narrativa señala que el acto de bailar va a operar como punto de transformación, como el lugar de manifestación de un cambio de estado.

A partir de aquí, la danza en corro o en procesión –donde la muerte contrasta con los vivos y baila festiva mientras los vivos se resisten a ser arrastrados al ritual– aparece como efecto de sentido a ser reconstruido por el receptor de cada obra, como el núcleo de un enfrentamiento de fuerzas donde, por supuesto, la muerte siempre saldrá triunfante, en tres modalidades articuladas:

1. Como un acto de comunión, es una danza en grupo y solo tiene sentido de este modo y, sin embargo, las llamadas se realizan a cada uno de forma individual.
2. Como mecanismo social igualador, en el sentido de que todos, sin importar su estirpe, son o serán invitados a bailar. De todos modos, en el caso de la organización en procesión, los más poderosos se encuentran convocados en primer lugar.
3. Como escenario inevitable, pues nadie puede escapar a ella y, sin embargo, todos y cada uno de los personajes intentará resistirse.

El espesor de lo simbólico en las danzas macabras

A partir de sus estudios sobre el rasgo cultural del *Homo sapiens* como especie (y la ausencia de una “excepcionalidad” de esta con respecto a las demás pluralidades de lo viviente), Jean-Marie Schaeffer (2009 [2007]) sostiene que la posibilidad de difusión de toda propiedad cultural en un grupo humano depende de aspectos de contenido y ciertos sesgos cognitivos y emotivos que funcionan como selectores. También se refiere a que la universalización de dicha propiedad puede ser viable, efectivamente, como resultado de causas análogas que actúan en comunidades diferentes:

Así, si todas las poblaciones de una misma especie que viven en ecosistemas emparentados, pueden desarrollar comportamientos equivalentes sin que esta universalidad se deba a una difusión geográfica o a una herencia genética (...) Un mismo problema social y existencial, por caso, el del carácter mortal de los humanos, muy bien podría motivar creencias del mismo tipo –en este ejemplo, la creencia en una forma de sobrevivida después de la muerte– en culturas diferentes sin que esas culturas estén en contacto entre sí y sin que esas representaciones sean genéticamente coercitivas. Después de todo, si se admite que todos los hombres comparten el mismo destino mortal, y que por otra parte, su arquitectura cognitiva y emotiva es la misma más allá de la sociedad en la que viven, las soluciones mentales a la angustia de la muerte (...) no son numerosas. (2009 [2007]: 179)

En definitiva, en el marco de esta tesis, el investigador revela que negar la mortalidad y, en consecuencia, postular una suerte de sobrevivida después de la muerte del cuerpo, fue y es una solución universal, puesto que es una creencia que toma forma prácticamente en todas las culturas.

En relación con estas reflexiones, la pregunta por lo simbólico en el transgénero de las danzas de la muerte pone de relieve, en cierto modo, aspectos sobre la identidad humana en un sentido no solo cultural, sino también biológico.

Los grabados que imprimió Guyot Marchant en 1485 y que reproducen las *danses macabres* del cementerio de los Santos Inocentes de París dan cuenta de la disposición de treinta personajes, alternando uno de la serie religiosa con otro de la laica. La nómina completa de personajes es la que sigue: “le pape, l’empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l’archevêque, le chevalier, l’évêque, l’écuyer, l’abbé, le Bailly, l’astrologie, le bourgeois, le chanoine, le marchand, le chartreux, le sergent, le moine, l’usurier, le médecin, l’amoureux, l’avocat, le ménétrier, le curé, le laboureur, le cordelier, le petit enfant, le clerc et l’ermite” (Saugnieux, 1972 : 20). De este modo, nos encontramos ante una de las características constitutivas del género de las Danzas de la Muerte: la participación en la danza de un conjunto de mortales como representantes individuales de todos los órdenes sociales.

Como sucede en los *Vado mori*, en estas danzas tienen cabida miembros de cualquier origen social. El motivo de esto es incidir en el *memento mori* y en el poder universalizador de la muerte. Se presenta así un ordenamiento en base a dos criterios: el de jerarquía social y económica, por un lado, y el de alternancia entre religiosos y laicos, por otro. La progresión de los personajes obedece a la escala social del feudalismo: los primeros personajes que aparecen suelen ser los que se encuentran en la cúspide de la pirámide y, a medida que avanza, la danza

va descendiendo hasta llegar (en las obras con una estructura más rígida) a los estratos más bajos: los marginados y los desclasados, entre los que se incluyen el loco y el ermitaño.

Sin embargo, ha sido detectado que el criterio de jerarquía en algunas *danzas* no es puro. Si bien el papa, como representante de Dios en la tierra, es el que inicia la procesión de personajes ante la muerte, aparecen también en el encadenamiento otros personajes difíciles de ordenar de acuerdo con esta lógica. Por ejemplo, el “petit enfant” y el “amoureux”, o las “dos doncellas” que aparecen en la *Danza general de la muerte*, la “jüngling”, la “jungfrau” o la “kind” de la *Totentanz de Lübeck*, son personajes que no se caracterizan por las labores que desempeñan ni por la posición que ocupan dentro de la sociedad. Su función en las danzas es la de señalar que la muerte llega a deshora, también en situaciones plenas de felicidad y juventud.



Ilustración 5. TOTENTANZ - LÜBECK (COPIA DE 1701, ORIGINAL DE 1463).

Otro ribete en las variaciones de los cuerpos se observa en que en la primitiva danza de la muerte figuraban sólo varones. El diseño de enlazar con la advertencia de la caducidad y la vanidad de las cosas terrenales y la lección de igualdad social ante la muerte traían naturalmente a primer término a los varones, depositarios de las funciones y de las dignidades sociales. Ahora bien, el mismo Guyot Marchant publicó, como continuación de su edición, una danza macabra de mujeres. En ella, aparece el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza como parte del *vanitas vanitatum*.

No había cuarenta profesiones y órdenes femeninas. La provisión estaba agotada con los estados principales: como reina, dama de honor, etc., algunas funciones u órdenes religiosas, como abadesa, monja, y un par de profesiones, como vendedora y partera. El resto solo podía llenarse considerando a las mujeres en las sucesivas fases de su vida femenina, como doncella, novia, recién casada, encinta. Y así es como aquí son las lamentaciones por la alegría y la belleza pasadas o nunca gozadas. (Huizinga, 1994: 207)

Ahora bien, David Le Breton (2002 [1992]) señala que:

el cuerpo moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia (...) la relación con el sufrimiento y el dolor, etc. (p. 7)

En otras palabras, la existencia es, en primer término, corporal. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. El cuerpo, superficie y vector del pensamiento medieval, está lejos todavía de ser colocado en una división mente-cuerpo cartesiana. Al no haber diferenciación entre la persona y la carne, la imagen del cuerpo es la de un todo unificado, como sucede en la mayoría de las sociedades tradicionales con un componente comunitario. En ellas, el estatus de la persona se encuentra subordinado por completo al grupo humano como colectivo. En este sentido, la única marca individual del ser humano es la de un cuerpo entendido como frontera, como tope que lo distingue de los demás cuerpos.

De modo tal que, considerando las afirmaciones de Le Breton (2002 [1992]):

A través del cuerpo el hombre se apropia de la sustancia de su vida y la traduce en dirección a los demás por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los otros miembros de su comunidad (...) Dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significantes para sus miembros. Únicamente tienen sentido en relación con el conjunto de los datos de la simbólica del grupo social. No existe nada natural en un gesto o en una sensación" (p. 9).

Podemos concluir en que los cuerpos manifestados en las danzas de la muerte significan apoyándose en elementos contiguos. Como hemos visto, los objetos, ropajes y acciones que identifican a cada personaje son señalados (por el personaje de la muerte en el caso de los poemas y llevados por los cuerpos "vivos" en el caso de las obras figurativas) en el momento justo en que, por orden de la muerte, deben ser abandonados por sus portadores.

Así, la muerte manda al papa a que "desnude su capa" y agrega: "non vos valdrá el bermejo manto"; al patriarca: "poned en recabdo vuestra cruz dorada"; al condestable: "estad, condestable, dexat el cavallo; al arcediano: "quitad el bonete"; al abogado: "dançad, abogado, dexad el Dijesto"; al canónigo: "e vos, canónigo, dexad el breviario"; al usurero: "dançad, usurero, dexad el correo".

El efecto logrado, el de una "invitación" a danzar y –como consecuencia– a morir, aparece como elemento que iguala, sustrayendo de la escena el objeto-símbolo y su carga semiótica:

El hombre es hombre solamente en la medida en la cual él existe entre sus semejantes y lleva el ropaje de los símbolos de su razón de ser. Desnudos y tiesos el sacerdote jefe y el vagabundo no son más que cadáveres de mamíferos superiores en un tiempo y un espacio sin significación porque ya no son el soporte de un sistema simbólicamente humano. (Leroi-Gourhan, 1971 [1964]: 303)

En línea con esta perspectiva, la distinción figurativa de cada personaje de las danzas macabras, el ropaje del papa y del emperador, junto a los objetos que manipulan y que les son distintivos de su linaje y su función, implican una doble cuestión. Además de obedecer a la lógica estamental de la llamada a la danza a partir de la que es posible la activación de un discurso doctrinario, estos elementos representan el último bastión de vida del individuo. Obligados a dejar sus elementos distintivos antes de ingresar a la danza, cada uno de los tipos sociales que aparecen representados está, en efecto a punto de dar el primer paso hacia la pérdida irreversible de su identidad.

Las danzas macabras como fenómeno mediático

En las páginas anteriores hemos visto que las Danzas de la Muerte detentan características transemióticas, aspecto que les otorga un ribete particular (puesto que el atravesar lenguajes, soportes y medios no es propio de las clasificaciones discursivas que la vida social denomina como géneros)⁴. Esto significa que en tanto transgénero va a cobrar presencia en más de un lugar de emplazamiento.

En concreto, será como pintura (principalmente frescos en los muros de las catedrales y conventos y, también, en el entorno de la arquitectura nobiliaria), en forma de poemas e inscripciones en verso acompañando a estos frescos o de forma autónoma sobre papel, aptos para ser recitados en los púlpitos de las iglesias y representados en ese mismo contexto como autos sacramentales, así como en peregrinaciones mendicantes. Y si bien existen conjeturas sobre la vida de este transgénero, también en manifestaciones teatrales por fuera de lo religioso, solo se cuenta con datos históricos respecto del episodio en que “el duque de Borgoña hizo representar las Danses Macabres, en el año 1449 en su Hôtel de Brujas” (Huizinga, 2015: 193), y de cierta representación en la iglesia de San Juan de Besançon, en 1453 (Infantes, 1997: 38). De todos modos, no ha llegado, hasta el presente, información de archivo que pueda tomarse para el análisis de estos casos.

A esto se agrega –si consideramos que la fuerza de estas danzas, como clase de discursos que se asienta en un amplio campo de producción de arte a partir de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos específicos y persistentes– el modo en que opera en relación con el escudo de armas y el retrato sobre tablas. En este sentido, como hemos visto, es posible volver sobre la cuestión de las danzas al observarlas como parte de un sistema sincrónico de géneros consolidado.

Ahora bien, el fenómeno de las danzas de la muerte no se detiene en la pervivencia y diálogo que involucra lenguajes, materialidades, medios, e incluso otros géneros que caracterizaron a la Edad Media, sino que su fuerza transemiótica toma curso también en el eje temporal.

Adentrándonos en la consideración del fenómeno de las danzas, estudiándolo en diacronía, podríamos detenernos en la descripción de sus múltiples modos de existencia siglos después, ya que fueron especialmente prolíficos a partir de la modernidad:

⁴ Los géneros son clases de discursos que se acotan a un campo de desempeño limitado. Sobre este aspecto, consultar Steimberg (2013).

Los neomedievalismos del siglo XIX revitalizaron el tema, siendo un brillante ejemplo de ello la *Danse macabre*, opus 40 de Camille Saint-Saëns, compuesta en 1874, inspirada en un poema de Henri Cazalis y estrenada en París el 14 de enero de 1875. Los carteles, el humor gráfico y las grandes convulsiones bélicas de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras. La fotografía y el cine también han recuperado la danza macabra: en *La linterna mágica* de George Méliès, en 1898, en un cortometraje animado de Walt Disney de 1929 (*The Skeleton Dance*) y en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman de 1957. En literatura contemporánea merece la pena citar la danza de la muerte de Federico García Lorca, de su *Poeta en Nueva York* de 1929. (Herbert González, 2014: 19)

En función de este desglose del recorrido de las danzas observadas desde el punto de vista de la mediatización, preferimos avanzar en el tiempo e ir directamente a la pregunta: ¿cómo “nos llegan” en la contemporaneidad las Danzas de la Muerte? Y: ¿qué implicancias tiene su actualización en la vida de los discursos sociales, cinco siglos después de su emergencia?

En esta dirección cabe tomar en cuenta el señalamiento que realiza Schaeffer (2009 [2007]) acerca de la centralidad que tienen los modos de transmisión al momento de describir una cultura: “Aunque la cultura en cuanto tal sea una realidad colectiva, el hecho de que el ser humano sea un ser biológico hace que el proceso de reproducción cultural dependa de la existencia de actos individuales de incorporación mental de informaciones que circulan públicamente” (p. 221).

Existen copiosas referencias que justifican el origen de las *danzas* en un momento histórico caracterizado por la abundancia de pestes, guerras y grandes hambrunas. Tales señalamientos definen ese marco como generador de una “cultura de la muerte” y es esta cultura la que habría dado a las danzas macabras la posibilidad para constituirse en uno de los géneros más convocados en la producción artística medieval.

Ahora bien, si volvemos a la postura de Schaeffer, la pregunta que surge es: ¿cómo identificar los actos individuales de incorporación mental de informaciones, necesarios para comprender la causa y el desarrollo de una *cultura de la muerte*? Si hacemos caso a este interrogante, es importante tener en claro que estamos preguntando algo que nos llevará en dirección contraria a la respuesta más popularizada sobre la existencia de tal cultura como fundamento de fenómenos discursivos como las danzas macabras. Y si nuestro interés persiste en la consideración de estas *danzas* y, especialmente, del papel que ellas asumen en esos modos de transmisión de una *cultura de la muerte*, parece más adecuado traer a colación la tesis de Eliseo Verón (2015) acerca de los procesos de mediatización.

La mediatización vista desde una perspectiva antropológica es un resultado operacional de una dimensión fundamental de nuestra especie biológica, que es la capacidad de semiosis. Esta capacidad ha sido progresivamente activada, por diferentes razones, en una variedad de contextos históricos y, por lo tanto, ha tomado muchas formas. Pero algunas de sus consecuencias estuvieron presentes desde el primer comienzo en nuestra historia evolutiva, y afectaron a la

organización social de las sociedades occidentales mucho tiempo antes de la modernidad. (p. 2)

Esta perspectiva no solo nos permitirá profundizar la observación del transgénero en su vida social en sincronía, es decir, en ese movimiento abarcador de las posibles instancias de recepción mediada características de su período de origen (un muro en una capilla, un acto de oración de una procesión mendicante, etcétera). También nos permitirá avanzar en la respuesta sobre los modos en que el transgénero es convocado cada tanto, incluso en el presente.

En este sentido, cabe mencionar el trabajo de Oscar Traversa, quien se ocupó de reconstruir el camino y dió cuenta de las múltiples maneras en que la danza de seducción de Salomé y su consecuencia, la decapitación de Juan el Bautista, se presentan en el largo camino de la mediatización. Esta pervivencia del relato bíblico permite al investigador preguntarse: ¿a qué se deberá que, pasados los milenios, se perpetren ciertas insistencias? Y propone el siguiente acercamiento a la respuesta.

Al igual que cualquier otro proceso de transformación textual, sea el del Quijote, el de Carmen o el de Ulises, estará siempre sometido a una tensión: en un polo, la conservación de las propiedades que definen la identidad del texto (que el Quijote, Carmen o Ulises sean, de algún modo, tales) y, en el otro polo, la diversidad sin límites de los recursos que brinda el tiempo para hacer presente esas cualidades distintivas. (Traversa, 2019c: s/p)

Pareciera ser, entonces, que una de las claves está en el tiempo o, mejor dicho, en la producción de semiosis en una línea temporal. Y sin embargo, para terminar de comprender la complejidad de esta consideración, es necesario sumar la referencia que hace Verón sobre los fenómenos mediáticos⁵, pues los “efectos” radiales y transversales de los fenómenos mediáticos serían el resultado de su naturaleza sistémica, lo que implica una enorme red de relaciones de retroalimentación.

Podemos, ahora de la mano de ambos investigadores, indagar en el modo en que se presentan las danzas de la muerte en obras actuales, correspondientes al lenguaje audiovisual –por caso, *El Séptimo sello* de Ingmar Bergman (1957) y el ciclo de videodanza *Danses Macabres* (2016)⁶–.

Abordando directamente las operaciones de alusión a las danzas de la muerte⁷ en *El Séptimo sello*, estas se producen en dos momentos del filme. Una de las operaciones intertextuales

⁵ Se define como “fenómeno mediático” a todo producto de la capacidad semiótica de nuestra especie en tanto exteriorización de procesos mentales bajo la forma de un dispositivo material dado. Sobre esta noción, consultar Verón (2013, pp. 171-184).

⁶ Ciclo curado por Marisa Hayes y Franck Boulègue, Centre de Vidéo Danse de Bourgogne (disponible en <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque>).

⁷ Puesto que en el filme de Bergman se presentan operaciones intertextuales que abarcan otros territorios del universo discursivo característico de la Edad Media, y especialmente del universo textual de las *Ars Morendi* (por ejemplo, la alusión al fresco pintado por Albertus Pictor en la Iglesia de Täby, Estocolmo. El fresco, ubicado en la penumbra del coro, representa a un noble jugando una partida de ajedrez con la muerte).

remite al modo de producción del dispositivo escénico del transgénero en su vertiente figurativa. De modo tal que el relato fílmico presenta (la escena opera como función catalítica) a un pintor interviniendo el muro de una capilla. En esa misma situación ficcional, el personaje expone rasgos de su obra en proceso, tales como los aspectos que lo llevaron a diagramar la disposición de los cuerpos vivos con los muertos en corro y al efecto de temor que busca lograr sobre el grupo de fieles asistentes a los sermones al momento de contemplarla.



Ilustración 6. EL SÉPTIMO SELLO (ESCENA FINAL) - DIR. INGMAR BERGMAN (1957).

Hacia el final del relato, el juglar (protagonista de la historia y beneficiario de visiones supraterráneas), puede ver en el horizonte cómo la muerte arrastra al grupo de personajes con quienes se encontraba viajando días antes. Se trata de un plano general que muestra la línea diagonal que divide entre cielo y tierra la pendiente de una colina; y en una hilera, a las siluetas en cadena avanzando lentamente sobre esa línea. En simultáneo, el hombrecillo describe casi en un rezo:

Allí, los veo! Sobre ellos sigue el cielo tormentoso. Suben juntos el monte, van el herrero y Lisa, el caballero y Raval, y Juan y Jonas. La Muerte, severa, los invita a bailar. Van cogidos de las manos haciendo una larga cadena, y empieza la danza. Delante va la misma Muerte con su guadaña y su reloj de arena. (...) Ya marchan todos, hacia la oscuridad, en una extraña danza. Ya marchan huyendo del amanecer, mientras la lluvia lava sus rostros, surcados por la sal de las lágrimas.

Esta última operación intertextual, a diferencia de la que involucra la explicación del fresco pintado en la capilla, se manifiesta en forma de alegoría. Este aspecto retórico, junto al hecho de situar dicha escena como cierre, le otorga el valor de un epílogo. De modo tal que esta segunda alusión a las Danzas de la Muerte opera como decantadora de la organización ideológico-crítica y del poder evocador del relato.

Por su parte, los casos de videodanza convocados se inscriben en la generalidad y simplicidad del título *Danses Macabres* y en la transcripción del prefacio adjudicado al fresco parisino de

1424. Se trata de cinco series de obras reunidas a partir de la composición sinfónica *Danses Macabres* de Franz Liszt, de 1874.

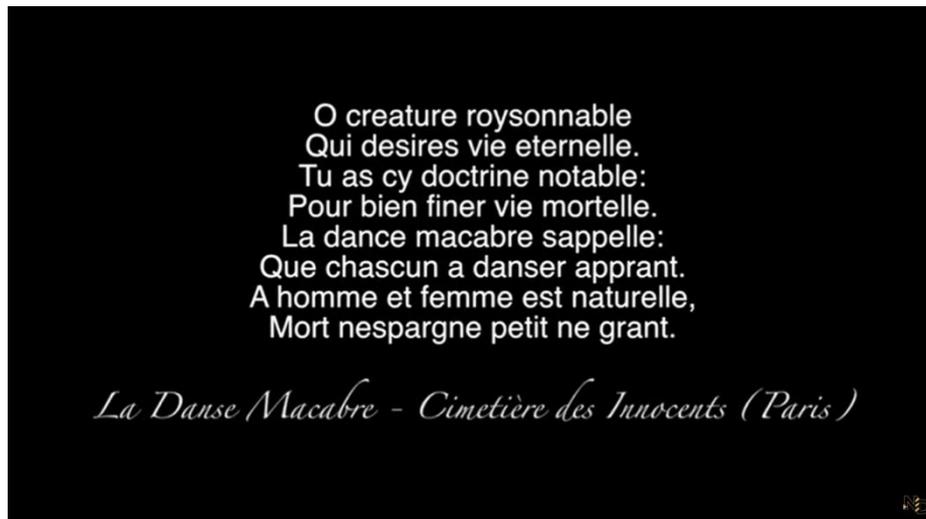


Ilustración 7. DANSES MACABRES - VIDEODANCE CICLE (2016) - CENTRE DE VIDEO DANSE DE BOURGOGNE.

El elemento perceptual dado por la combinación de lo sonoro con el predominio de grises y negro en el plano visual y la configuración de los espacios trazados por líneas diagonales de carácter expresionista, instauran como motivo germinal la idea de lo macabro. Además, a la frecuentación del eje diagonal se suma el juego de simetrías a modo de espejo, de desdoblamiento. O, por el contrario, el de polaridades de tipo formal e incluso conceptual (la materia viva y la materia muerta, el movimiento y la quietud, la alegría y la desesperanza, etcétera).

Con respecto a los escenarios o fondos, varían entre el naturalismo de un paisaje desértico, de un bosque o del efecto envolvente e histórico de una iglesia medieval en ruinas. A partir de recursos como el achatamiento del fondo, la mostración de rasgos técnicos que ejercen el efecto de costuras sobre la textura de la imagen, y la exhibición de un no-lugar en la búsqueda de un efecto de vértigo y opresión, se concreta una propuesta metaenunciativa.

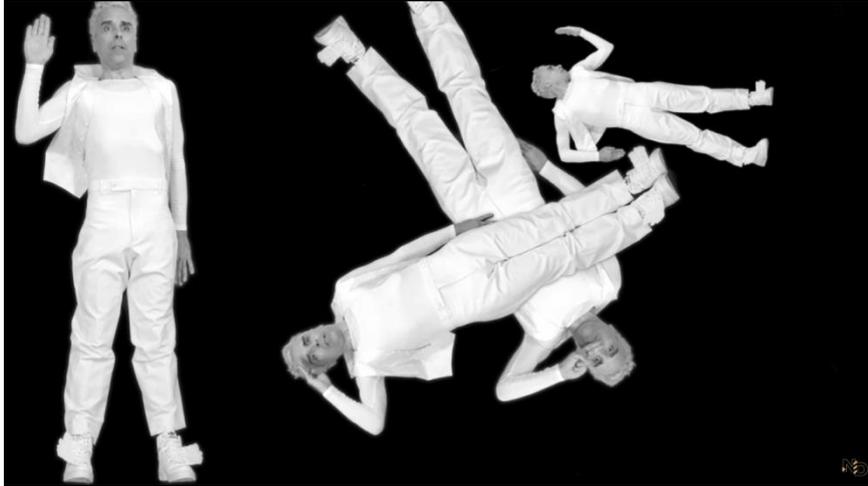


Ilustración 8. DIGITAL AFTERLIVES - DIR. RICHARD J ALLEN Y KAREN PERELMAN - DANSES MACABRES CON EDICIÓN Y CURADURÍA DE MARISA HAYES Y FRANCKBOULEGE (2016), CENTRE DE VIDÉODANSE DE BOURGOGNE.

En gran parte de las obras, el tema de la danza de la muerte –impulsado sobre técnicas dancísticas y performáticas variadas que incluyen, además del frecuentado estilo contemporáneo, a la pantomima y el butoh– toma relieve en el enfoque operacional de una corporalidad “expandida”. Así, en estas *danses* el cuerpo se presenta no solo como carnadura identitaria del *performer*, sino también como elemento plástico y material manipulable, en retazos tejidos a partir de una lógica relacional con la propia materia tecnológica. El uso de esta posibilidad que podemos nombrar como una gramática del lenguaje de la videodanza, habilita en algunas de las obras observadas la utilización de la propia textura de la piel como superficie de inscripción.

Entre tanto, la muerte puede aparecer personificada por un bailarín vestido con una prenda o túnica negra si se trata de un dúo, o como elemento abstracto logrado por efectos de coerción visual y sonora, a modo de una fuerza invisible que cae sobre el cuerpo “vivo”. En otros casos, que proponen un collage de géneros y apuestan por incluir un tono humorístico a la pieza, la muerte se presenta como un muñeco con apariencia de esqueleto que danza manipulado por la bailarina.

De modo que, a partir de la puesta en funcionamiento de este lenguaje híbrido edificado en la relación cámara-cuerpo, y de la exploración de un amplio abanico de posibilidades, la producción de operaciones intertextuales se elabora, también, en múltiples variantes. Entre esos pliegues de citas y referencias a las danzas medievales, toma forma el efecto buscado como estrategia curatorial, que podemos esbozar como aquel que propone un disfrute estético pautado sobre el modo en que la videodanza como lenguaje característico de una “cultura de la experimentación” toma a su cargo el rasgo material de una “cultura de la muerte”.

En síntesis, a partir de lo observado en las Danzas de la Muerte en su formato videodanza y en el filme *El séptimo sello*, es posible concluir que en esta área del arte contemporáneo, caracterizada por inscribirse en una base audiovisual, la actualización del transgénero se realiza fr manera predominantemente metadiscursiva. Es decir que las obras se hacen cargo

del género original medieval (frescos y poemas), donde tanto el cine como la videodanza se muestran capaces de tomar el transgénero para hacerlo su tema. Y, en este mismo movimiento, recurren a él para evidenciar y “reflexionar” sobre su propio funcionamiento en términos de superficies de inscripción estética.



Ilustración 9. VIVRE ET MOURIR -DIR. ADIANNA APODACA. DANSES MACABRES CON EDICIÓN Y CURADURÍA DE MARISA HAYES Y FRANCKBOULEGE (2016) - CENTRE DE VIDÉODANSE DE BOURGOGNE.

Sin embargo, también es posible visualizar otro aspecto: tanto el filme como las videodanzas son casos de activación de una doble operatoria que es característica de los fenómenos mediáticos. Se trata de un doble ejercicio de transformación a nivel cuantitativo y de sustancia: la ruptura y el cambio de escala.

En los dos casos audiovisuales estudiados, la ruptura de escala opera estableciendo diferencias respecto de su origen pictórico y literario. Representar el modo en que los vivos son arrastrados a esa danza a partir de la imagen múltiple propia del cine de celuloide y la técnica del video digital da por resultado la construcción de una realidad técnica y diegética muy diferente a la provocada por su medio original (el fresco complementado por una referencia en forma de poesía).

El cambio de escala, por su parte, se manifiesta como un fenómeno historiográfico claramente visible en el plan fáctico. Es evidente cuán diferente es la situación de recepción de un grupo (más o menos reducido) de feligreses en una capilla respecto de la que ofrece el cine de grandes masas. Este cambio implica, en el nivel de la recepción, la diversificación de la audiencia y, por consiguiente, la multiplicación tanto de variantes discursivas como de posibilidades constitutivas. Así lo hace el video como medio (y las plataformas digitales como campo de emplazamiento) con las múltiples posibilidades de consumo individual que generan.

Sobre las operaciones *meta* en torno a las danzas de la muerte

Observar el fenómeno de las Danzas Macabras en su campo de desempeño original –es decir, en frescos, grabados y poemas– y luego, cinco siglos después de su nacimiento, en el

despliegue semiótico de nuevos soportes como el cine y la imagen digital, permite dar cuenta de algunos aspectos interesantes:

1. En su trayectoria, el género da cuenta de modificaciones muy marcadas con respecto a las modalidades de figuración del cuerpo, en términos del cuerpo de la muerte, pero incluso más con respecto al cuerpo “vivo”. Este último, en su emplazamiento medieval, es un cuerpo cuyo valor diferencial decanta en su apariencia vestimentaria y en los objetos que lo rodean, los cuales señalan su jerarquía social. Mientras que en su emplazamiento en las “nuevas tecnologías”, va a adquirir un tipo de funcionamiento, más que una figuración. El cuerpo opera aquí como superficie, como materialidad habilitada para sostener una invitación enunciativa de consumo estético.

Es curioso cómo la observación diacrónica del cuerpo de estas danzas pone de relieve, más que el contorno y la carnalidad de un individuo, una corporalidad que se expande más allá de este contorno y esta carnalidad. Una para inscribirse en su emplazamiento colectivo y social y la otra para desagregarse como elemento visual y sonoro maleable y artificable.

2. El género de las danzas de la muerte, visto como fenómeno mediático, manifiesta un triple espesor. Funciona en el eje de la mediatización, a modo de “cascada”, involucrando al menos tres niveles:

2.1. 1° nivel meta o el nivel de los soportes medievales. Las obras literarias y plásticas, al funcionar de forma autónoma y permanente, se encuentran habilitadas para su funcionamiento mediático.

2.2. El nivel discurso-objeto. Estos fenómenos de primer nivel metadiscursivo tematizan a su vez un fenómeno mediático. El ritual de danza (en corro, procesión o cadena) es en sí mismo un fenómeno mediático primordial y funciona aquí como discurso objeto.

2.3. 2° nivel meta: las manifestaciones discursivas contemporáneas del cine y de la videodanza tematizan, citan y aluden a su vez a los dos niveles anteriores. De modo tal que, bajo el nombre “danzas macabras” se aglutina la recurrencia de la semiosis ilimitada.

3. En este espesor descansa también la meta-alegoría, pues el hecho de la tematización del dispositivo del ritual, que a su vez es retorizado como metalogismo —es decir como operación en el orden lógico—, subvierte a las danzas de la muerte en la espectacularización de un espectáculo, tal como es posible de ser observada en la escena final de *El séptimo sello*. Respecto de este punto, dice Huizinga: “La alegoría es el simbolismo proyectado sobre la superficie de la imaginación, la expresión deliberada de un símbolo y, por ende, su agotamiento, la traducción de un grito de pasión en una correcta proposición gramatical” (1994: 291).

Lo irónico y satírico también hace su parte en este proceso de mediatización originado en la Edad Media. Pero estos *tipos de humor* no manifiestan transformaciones de acuerdo con un desglose “en niveles”, sino que lo hacen en el corrimiento de un eje que podemos llamar “de espacios”. En su vida medieval el componente irónico y satírico se orienta como burla dirigida al receptor de las obras, y con ello busca movilizarlo a partir del temor y de la provocación, en igual medida. Siglos después, en cambio, la sátira y la ironía serán reelaboradas y tematizadas en el terreno de un distanciamiento estético. Así, el humor macabro, efecto de sentido

constitutivo de las danzas de la muerte, será sustraído del contexto aleccionador religioso para ser trasladado al profano y patentizarse allí, como del goce “sugerido” al espectador masivo y a su alter ego, el receptor hiper-individualizado de la era digital.

Para finalizar, solo queda subrayar que las operatorias y espesores que se pudieron vislumbrar a lo largo de este análisis dan cuenta de un caso, entre muchos posibles, de lo que en términos de Leroi-Gourhan implica a los modos en que el tiempo, el espacio y los sistemas simbólicos aglutinan nuestras sociedades y, en definitiva, nuestra especie. Asimismo, estos funcionamientos detectados ratifican lo señalado por Traversa (2020) en su sexta carta: “La mediatización no puede medirse para el pasado con las varas del presente, en tanto que cada momento de la historia se traza por una particular configuración comunicacional”.

Es así que las Danzas Macabras de hoy nunca serán equiparables a las de ayer y, sin embargo, irónicamente al experimentar su recepción, un eco nos recuerda que a la danza de la muerte todos estamos invitados.