



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Postgrado

Madre que da la muerte.

Introducción escénico-poética a la imagen cristiana.

Tesis para optar al grado de Magister en Filosofía.

Miguel Carmona Tabja

Profesor Guía:

Rodrigo Karmy

Santiago de Chile, año 2017

Nombre del autor: Miguel Carmona Tabja

Profesor guía: Rodrigo Karmy

Grado académico obtenido: Magister en Filosofía

Título de la tesis: Madre que da la muerte. Introducción escénico-poética a la imagen cristiana.

Fecha de graduación:

Resumen:

El objetivo de este trabajo es realizar una lectura psicoanalítica de las posiciones teológicas referidas a las imágenes de culto, que tienen su origen principalmente en el Segundo Concilio de Nicea. Para ello se parte elaborando un marco teórico para entrar a esta discusión por medio de la obra de Patricio Marchant, quien tensiona el concepto de “representación”. En segundo lugar, a partir de la obra de León Rozitchner se realiza una interpretación acerca de lo que sería el Edipo cristiano, cuya principal innovación sería aquello llamado “desmaterialización de la madre”. Finalmente, a la luz de estos dos autores se realiza una interpretación de la controversia iconoclasta que ocurrió en Bizancio entre los siglos VIII y IX y sus recepciones occidentales, viendo su conexión con la figura de la madre en el Edipo cristiano.

Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*.

- Borges, “La muerte y la brújula”.



## Agradecimientos

Una seña de la escena de mi propia escritura, en la medida en que precisamente esa historia, esa escena, nada tiene de individual o de personal -son la impersonalidad misma.

- Marchant, "M. M."

A mi compañera, Javiera Millaqueo.

A mis amigos, Vicente Medel, Diego Loyola, Natalia Uribe, Harijan Fernández, Lucas Velasco, Juan Pablo Yañez, Nicolás Slachevsky, Roberto Requena, Constanza Tizzoni, Victor Madariaga, Felipe Saavedra, Claudio Aguayo, Betzabeth Guzmán, Ricardo Silva, Facundo Ferreirós, Benjamín Figueroa, Afshin Irani, Kamal Cumsille, Winston Vergara, Fahmi Awad, Tareq Awad, Constanza Martínez, Cristóbal Montalva, Jorge Vergara, Cristián Peña, Francisco Castro, Simón López, Nando, etc<sup>1</sup>.

A mi familia, Nikita, Myriam, Felipe, Danitza, Gabriel, Daniel, Jani, Gaspar, Manuel, Amelia, Muma, Vila, Jedde, Yuri, Gloria, Camila, Milenka, Bastián, Uve, Uva, José, Carla, Daniela, Mario, Alfredo, etc<sup>2</sup>.

A René Baeza y a Lily J. Osorio, por ayudarme.

De manera destacada, a aquellos que contribuyeron directamente en algunos aspectos de este trabajo: a Francisco Ábalo y a Rodrigo Karmy, por enseñarme a leer y a escribir; a mis amigos Ernesto Feuerhake, Felipe Kong, Matías Tapia por revisar gran parte del texto sin ninguna obligación.

A la larga, todo lo escrito aquí fue escrito por todas estas personas. No hay nada mío aquí, porque no hay nada de uno.

---

<sup>1</sup> Lo siento, no puedo recordar a toda la gente que quiero y/o me ha influenciado. Por lo demás, una lista de ellas me parece un proyecto ridículo (no están incluidas las amistades más recientes, quedaron en el "etc.").

<sup>2</sup> Eso aplica también para la familia.

## Índice

Introducción	8
<u>Primera parte: Imagen</u>	10
1. Teología y religión. Más allá de Averroes.	10
2. Entre dos Freud. Religión y psicoanálisis I: Freud iconoclasta.	14
3. Entre dos Freud. Religión y psicoanálisis II: escenas, poemas, ritmos... escritura	19
<i>a) Ritmo</i>	20
<i>b) Poema</i>	23
<i>c) Escritura</i>	26
<i>d) Representación</i>	34
<i>e) Escena</i>	41
<u>Segunda parte: Madre. Las diversas escenas del discurso teológico</u>	48
1. Entre Marchant y Rozitchner, o sobre cómo orientar una investigación genealógica	48
2. Unidad Dual y la simbiosis arcaica	54
<i>a) Hermann, la unidad dual y el instinto de “agarrarse a” (cramponnement)</i>	55
<i>b) Rozitchner, la simbiosis, el ensoñamiento y la madre judía</i>	59
3. Cuestiones cristianas: desmaterializando a la madre	72
<i>a) Cristo</i>	73
<i>b) San Pablo</i>	79
<i>c) San Agustín</i>	82
4. El Edipo-judío: Rozitchner y Marchant más allá de Goux	87
<u>Tercera parte: Imagen cristiana</u>	92
1. La virgen y el ícono	93
2. El desarrollo de la teología del ícono	97
<i>a) Antecedentes de la querrela iconoclasta</i>	97
<i>b) El Concilio Quinisexto</i>	98
<i>c) La querrela iconoclasta</i>	103
<i>d) Las tres fases de la teología de la imagen</i>	108

<i>e) Innovaciones y fijaciones: rebeldía de la imagen</i>	124
3. Envíos 1: La reacción occidental y su “arte” cristiano	126
4. Envíos 2: La iconoclasia reformista	133
5. Tres momentos de la imagen, tres momentos con la madre	136
Epílogo: “Nuestras” imágenes	139
Bibliografía	142

## Introducción

Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito. El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. [...] Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. [...] Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres.

- Borges, "El inmortal".

Hasta cierto punto, el contenido de esta tesis puede parecerle a alguien como el simple producto de una locura (en el mejor de los casos) o como producto de la irresponsabilidad (en el peor de ellos). Puede parecer muy amplio, sus temas muy dispersos y sus objetos muy dispares. Lo cierto es que hemos llevado este trabajo a cabo con cierta idea de un trabajo desde los márgenes de la filosofía, como seguimiento de una lectura de textos desde textos, "como un trabajo sobre textos, trabajo que sigue ciertos hilos de un texto -textos escritos o textos psíquicos" (Marchant 1998: 35). Es en este sentido que el problema tratado aquí sigue determinados tramados de determinadas obras de determinados autores: nuestra apuesta es que esto, lejos de conformar una confusión, permite pensar una conjunción.

El tema de nuestro trabajo es en cierta medida doble, aunque uno de ellos no debería estar realmente aquí. Aquello de lo que se trata en las páginas que siguen se resume en la expresión *el lugar de la imagen cristiana*. Por *imagen* entenderemos, al menos en un inicio, aquello que entendemos en general por *representación*: tanto la representación visual (pictórica, escultórica, etc.) como la representación "poética" (representaciones "no-visuales"),



entendiendo a ambas no como elementos totalmente separados, sino como totalmente dependientes uno del otro (la historia de las representaciones visuales se entremezcla con la de las representaciones populares). Al hablar de un *lugar* nos referimos a las relaciones que se establecen en el cristianismo desde y hacia la imagen: qué relaciones se fijan entre la imagen y Dios, entre la imagen y la Iglesia, entre la imagen y los herejes. La apuesta de esta tesis, su tema *expreso*, es que *el lugar de la imagen* en el cristianismo puede leerse teniendo como matriz de lectura al *lugar de la madre*, esto es, la escena materna que se transmite en el cristianismo, lo que puede a su vez leerse desde el psicoanálisis como *escena* (Marchant) o como *poema* (Rozitchner).

El segundo tema, un tema excluido, pero no ausente, tiene que ver con una apuesta de largo aliento, que por lo mismo no hemos sino esbozado aquí en un pequeño epílogo: la utilidad de esta investigación para empezar a leer el funcionamiento de la imagen en la sociedad capitalista contemporánea. La presencia de este tema viene dictada por una necesidad filosófica: pensar es pensar lo más cercano.

En este mismo sentido, esperamos que no se nos recrimine el partir abriéndonos aquí el camino con aquello que debería sernos más cercano: dos pensadores latinoamericanos, Patricio Marchant y León Rozitchner. Por ello, las dos primeras partes de este trabajo intentan abrir una vía de lectura desde estos dos filósofos. La primera parte constituye un punto metodológico que explica lo que quiere decir que leamos *desde* Marchant, lo que nos obligará a leer la religión desde un Freud más allá de Freud. La segunda parte consiste en ver *en* León Rozitchner aquello que nos servirá de matriz para dar cuenta del lugar de la imagen cristiana: el lugar de la madre en el cristianismo. Esta lectura *de* Rozitchner también tendrá que ser leída *desde* Marchant: nos interesa leer, luego, *desde* ambos. Así, nuestra tercera parte intenta dar cuenta de la historia de la imagen cristiana, principalmente en tres versiones, para luego dar lugar a nuestra interpretación. Dos nombres son leídos aquí *desde* Marchant y Rozitchner: Hans Belting y León Uspenski.

## Primera parte:

### Imagen

Antes de adentrarnos en el tema principal de nuestro trabajo en torno a las nociones de *madre cristiana* e *imagen cristiana*, será necesario detenernos en los términos y distinciones que se irán utilizando a lo largo de él. Tarea inmediata en este sentido es indicar una distinción que se volverá crucial a lo largo de este trabajo: la distinción entre teología y religión, que caracterizaremos aquí como postaverroísta, en la medida en que el pensamiento del pensador cordobés es aquí tomado como punto de partida para entender aquello que se cruza en las representaciones cristianas. Resultado de esta reflexión será alcanzar una comprensión sobre un punto de partida disponible para una interpretación psicoanalítica de la religión. En este sentido, la segunda tarea será explorar el vínculo entre religión y psicoanálisis, lo que no podrá hacerse sino dando cuenta de dos posibles lecturas de la religión a partir de Freud (pero no sólo Freud): la caracterización de la tradición religiosa como “ilusión” y aquella que reconoce la posibilidad de leer en la tradición “escenas” inconscientes. Tal como se verá, la segunda lectura de la religión será de tal potencia que requerirá una revisión de lo que se puede entender por psicoanálisis (y sus escenas subyacentes). Toda esta primera parte será una preparación también para nuestra lectura del último período de León Rozitchner, autor que, junto a Patricio Marchant, orientarán desde un inicio nuestra investigación.

#### 1. Teología y religión. Más allá de Averroes.

Algo que se entenderá mejor en lo que sigue: partiremos aquí con un texto eminentemente *político*, el *Tratado decisivo* (o *Fasl Al-Maqal*) del filósofo cordobés Ibn Rushd, más conocido como Averroes. El principal objetivo de este tratado es fundamentar la “concordia entre la revelación y la ciencia”, es decir, entre la ley divina y el saber, o en términos tradicionales, si se quiere, entre la fe y la razón. La conclusión de Averroes respecto a la

posible compatibilidad entre ambos saberes no tarda en llegar: la misma revelación invita al saber, de modo tal que la ciencia no sólo es compatible con la revelación, sino que también ésta la requiere. Ahora bien, fiel a una distinción presente en el mundo islámico, Averroes indicará que la revelación comporta tanto un sentido esotérico como exotérico, y la confusión de estos dos sentidos es tanto causa de la creencia en la contradicción entre ciencia y revelación, como causa del desastre que resulta de seguidores ciegos de doctrinas que no entienden. Tal como dice Corbin:

Averroes no es el primero en el Islam en afirmar que el texto del Libro divino revelado por el Profeta comporta una letra exotérica (*zahir*) y uno o varios sentidos esotéricos (*batin*). Como todos los esotéricos, Averroes tiene la firme convicción de que se provocarían las peores catástrofes psicológicas y sociales, revelando intempestivamente a los ignorantes y a los débiles el sentido esotérico de las prescripciones y enseñanzas de la religión. A pesar de esta reserva, él sabe que se trata en todo caso de una misma verdad que se presenta en planos de interpretación y de comprensión diferentes (1946: 338).

Es por eso que, para Averroes, quien puede dar con el contenido esotérico de la letra coránica es el filósofo, ya que él conoce el razonamiento apodíctico, único capaz de dar con la verdad, de modo tal que “todo texto revelado, cuyo sentido literal contradice una verdad apodícticamente demostrada, debe ser interpretado alegóricamente” (1947: 163). Así, Averroes establece una solidaridad entre la filosofía y la religión: se trataría de una misma verdad que está presente a niveles distintos de la interpretación, perteneciendo a la primera el razonamiento apodíctico y el concepto, y a la segunda el razonamiento retórico y la imagen. Ahora bien, en ningún momento esto quiere decir que la filosofía se vuelva teología, como resolverá la escolástica cristiana en su recuperación de Aristóteles. La teología, representada en el texto de Averroes por los *mutazilíes* y los *asharíes*, lejos de poder manejar el razonamiento apodíctico, utiliza el razonamiento dialéctico o polémico: toma las imágenes del *Corán* y las toma por conceptos, razonando en base a aquellas imágenes, pero sin alcanzar realmente la verdad, sino sólo cierta probabilidad. Pero no sólo eso, los teólogos, en la medida en que buscan imponer su nivel de razonamiento al resto de la sociedad, creando y haciendo luchar diversos bandos opuestos, son los responsables de la guerra civil. Esta situación de

guerra interna, en ese sentido, sólo puede ser arreglada por la filosofía, que es llamada “hermana de leche” de la religión:

Porque, en efecto, de las interpretaciones y de suponer que la misma ley revelada exige que se expongan al vulgo, nacieron las sectas en el Islam, hasta el extremo de tacharse de infieles o de heréticas unas a otras. [...] Porque los *mutazilíes* interpretaron muchos versículos y muchos *hadits* y explicaron al vulgo su exégesis, y otro tanto hicieron los *asharíes* [...]. A todo esto se añade que los métodos que siguieron para establecer sus interpretaciones no son propios ni del vulgo ni de los espíritus selectos, por carecer, si bien se examinan, de las condiciones de la demostración apodíctica, y bien advertirá eso al primer examen quien conozca las condiciones que debe reunir esa demostración (1947: 196).

Así, la filosofía se plantea como camino intermedio entre los excesos de los teólogos y la sobriedad del vulgo, tal como afirma Averroes en el cierre del tratado:

Y es que ese método [la especulación racional] convida al vulgo, ávido de conocer a Dios, a caminar por una senda media, en la cual se ve exento de la humillación propia de los que creen sin razones de ninguna especie y de la sofistería propia de los teólogos, los *mutakallimun*, sin dejar de sugerir a los hombres elegidos la necesidad de inquirir por la razón los fundamentos de la revelación (1947: 200).

En este sentido, lo importante aquí es una separación que Averroes siempre mantiene presente: la diferencia entre la religión y la teología. Mientras en la primera se trata de la lectura literal del *Corán*, de la circulación de sus imágenes y su carácter afectivo, la segunda intenta establecer el dogma a partir de esa lectura literal, detener la circulación de las imágenes y traducirlas, fijarlas en otras Palabras, leyes. Así, podríamos decir que mientras la religión tiene una condición notoriamente imaginal, la teología intenta reemplazar este carácter estético de la religión, eliminando la condición imaginal de la religión a favor del sentido único que captura la imagen y la resume. Por el contrario, la filosofía, sin buscar controlar la condición imaginal de la religión, intenta entender cómo ésta resulta coincidir con el concepto, siendo dos expresiones distintas de una verdad: imagen y concepto, irresumibles, irremplazables; religión y filosofía, hermanas de leche (que fluye de una misma fuente) y destinadas a estar juntas.

Curiosamente, en Patricio Marchant encontramos una distinción semejante, en el momento en que trabaja las representaciones cristianas (la *Pietà*, el *Retablo de Isenheim*, la poesía mistraliana, entre otros):

Distinción fundamental, necesidad de mantenerla siempre presente. Una cosa son lo que hemos llamado las representaciones cristianas, otra la interpretación teológica de ellas. Si la teología retuviera en el poder de su saber esas representaciones, no hubiera sido posible el gran arte cristiano o la gran filosofía moderna y, en ella, la filosofía alemana, tan libre en su uso, es decir, en su cuidado, del cristianismo. Por nuestra parte, lo que nos interesa aquí marcar, seguir el hilo, en las representaciones cristianas, de un cierto *poema* inconsciente, de un cierto *poema* del inconsciente, uno entre otros, pero no uno cualquiera (Marchant 2009: 43).

De una manera semejante a lo que sucede en Averroes, Marchant distingue religión y teología. Uno es el ámbito de la tradición, de la religión, ámbito en el que las representaciones son envíos y reenvíos de recepciones, ausencias e interpretaciones múltiples. Otro es el ámbito de la teología: creer que esas representaciones corresponden a un único significado, a un solo sentido que se puede descubrir por medio de la aplicación de determinadas leyes e interpretar por medio de determinados dogmas. La teología pretende tener en su posesión todo el saber. Sin embargo, hay un intento de Marchant que da un paso *más allá de Averroes*: la religión tiene que ver con el ámbito de la imagen, con el ámbito de la representación cristiana, pero este ámbito debe ser leído *como escena, como poema inconsciente*, esto es, desde *cierto* psicoanálisis<sup>3</sup>. En este sentido, la religión no sólo tiene que ver con la tradición, sino que de alguna manera con formas inconscientes que no pueden sino acompañar lo religioso, siendo la religión del ámbito del *ello*. Por otra parte, la teología, en su pretensión de dominar la religión, exponer su única verdad, sería la clausura de la escena, la pretensión de excluir todo inconsciente, y, por lo tanto, sería en cierto sentido del ámbito del *yo*. Ahora bien, la interpretación marchantiana ya no sería filosófica, sino que se trataría de un trabajo en los márgenes de la filosofía, o *más allá de la filosofía*. Dado que esta lectura desde un

---

<sup>3</sup> Con esto no queremos decir, sin embargo, que la religión para Averroes sea del ámbito de la conciencia. La distinción entre consciente e inconsciente, presente en el psicoanálisis, probablemente no tenga sentido en el contexto de discusión medieval. La caracterización de “postaverroísta” quiere decir que probablemente abandonamos ciertos puntos de referencia del cordobés, pero nos servimos de algunas de sus distinciones.

cierto “más allá de la filosofía” nos deja “más allá de Averroes”, la interpretación a lo largo de este trabajo podría ser calificada de *postaverroísta*.

## 2. Entre dos Freud. Religión y psicoanálisis I: Freud iconoclasta.

Teniendo esta distinción entre religión y teología en mente es que vamos a adentrarnos en la lectura de la tradición religiosa. Pero, si es que vamos a leer desde un *más allá de la filosofía*, desde la filosofía trabajando con el psicoanálisis, para esto hay que tener un mínimo de claridad acerca de *cómo vamos a leer desde el psicoanálisis*. Pregunta tanto más difícil en la medida en que aquí podemos hablar de dos Freud, dos lecturas distintas que pueden hacerse, que conviven en sus textos, y que conviven de una manera especial.

Tomemos de modo ejemplar *El porvenir de una ilusión*. Aquí se presenta la necesidad para Freud de tratar el fenómeno religioso como una ilusión destructible por medio del desarrollo científico: como una imagen que no corresponde con la realidad, que por lo tanto los últimos avances en el conocimiento de la historia de la cultura pueden ayudarnos a eliminar. La tesis que trabaja desde un inicio Freud es que la religión es *ilusión*, entendida como *realización de deseos*:

Así, llamamos ilusión a una creencia cuando en la motivación de ésta la realización de un deseo prevalece, y no tenemos en cuenta, al tenerla, las relaciones de esta creencia a la realidad, así como la ilusión misma renuncia a ser confirmada por lo real. [...] Las doctrinas religiosas son todas ilusiones (1980: 45).

Por lo mismo, en lo que sigue, Freud intentará mostrar que la religión no sería la realización de un deseo cualquiera, sino la realización de un deseo infantil de la humanidad retrotraíble al complejo de Edipo. Tal como fundamenta Freud por primera vez en *Totem y Tabú* (pero mantendrá en *El porvenir de una ilusión*, *El malestar en la cultura* y en *Moisés y la religión monoteísta*, entre otros lugares de su obra), el prototipo de Dios, el modelo de la figura divina, surge desde el asesinato del padre primitivo por la horda primordial y el surgimiento del mandamiento “No matarás”:

Dios tomó realmente parte en la génesis de esta prohibición; es su intervención, y no una comprensión de las necesidades sociales, que la engendró. Y el hecho de atribuir a Dios la voluntad humana está plenamente justificado, los hombres en efecto lo sabían: se habían deshecho del padre por la violencia, y, en plena reacción contra su acto criminal, decidieron respetar de aquí en adelante su voluntad (1980: 60).

Por eso, la conclusión de Freud es implacable: así como hay un momento de la *ontogénesis* en que el niño debe acudir a una neurosis (el miedo a la castración) para reprimir sus impulsos instintivos (dada su debilidad racional) que desaparecerá luego al crecer, *debe*<sup>4</sup> haber un momento de la *filogénesis* en que la humanidad en su infancia debe acudir a una neurosis (la religión y el Dios padre *a temer*) para reprimir sus instintos (y vivir en sociedad), que deberá dejarse de lado cuando la humanidad pase a la etapa adulta:

La religión sería la neurosis obsesiva universal de la humanidad; como la del niño, ella deriva del complejo de Edipo, de las relaciones del niño al padre. De acuerdo a estas concepciones, podemos prever que el abandono de la religión tendrá lugar con la fatal inexorabilidad de un proceso de crecimiento, y que nos encontramos en la hora presente justamente en esta fase de la evolución (1980: 61).

La conclusión general de este trabajo se desprende totalmente de estas conclusiones alcanzadas por Freud: si la religión representa la infancia de la humanidad, es la ciencia la que representa su etapa adulta. Pero si la ciencia viene a disolver la “imagen de mundo” (*Weltanschauung*) creada por la religión (debido a la impotencia infantil de la humanidad) y el psicoanálisis se pretende científico, *es el psicoanálisis el llamado a disolver la imagen religiosa del hombre y hacerle notar que no es más que la realización alucinatoria de un deseo*:

Estos residuos históricos nos han permitido concebir, por decirlo así, los dogmas religiosos como sobrevivencias neuróticas y estamos ahora autorizados a decir que sin duda ha llegado la hora de reemplazar -así como en el tratamiento analítico de los

---

<sup>4</sup> Recuérdese aquí la importantísima influencia de la ley biogenética de Haeckel en Freud y el psicoanálisis húngaro (Ferenczi, Hermann).

neuróticos- las consecuencias de la represión por los resultados del trabajo mental racional (1980: 63).

Lo que nos importa de este caso es el gesto (que en realidad se repite a lo largo de la obra freudiana) de reemplazar, por decirlo así, la representación instintiva por la reflexión, o si se quiere (y aquí quizá forzamos un poco más la expresión), *la imagen* (una *falsa* representación<sup>5</sup>) *por la palabra*, en la medida en que la palabra, como articulación del discurso racional, diría *la verdad* de la imagen (en este caso, la ilusión religiosa como representación de deseos). ¿Religión como “imagen”? ¿Religión como representación falsa de la realidad, como realización de deseos? Necesidad de pensar en profundidad este gran gesto de Freud, gesto que no carece de importancia.

Si hablamos de la religión como ilusión, esto es, como falsa imagen, es posible que estemos justificados en pensar el gesto de Freud como un gesto *iconoclasta*. Lectura del psicoanálisis como iconoclasia en la que no podemos sino necesariamente entrar: necesidad<sup>6</sup> de una lectura del psicoanálisis como iconoclasia, a la que apunta sin duda a Jean-Joseph Goux en *Les Iconoclastes* (1978).

El punto de partida de Goux en “Moïse, Freud: la prescription iconoclaste” es la lectura del texto freudiano de 1914, “El Moisés de Miguel Ángel”, texto anónimo en el cual Freud intenta dar una interpretación de esta obra de arte. La necesidad freudiana de disolver la imagen en palabra se afirma desde la primera línea, en una nueva formulación (forma-fondo): “He notado a menudo que el fondo de una obra de arte me atrae mucho más que sus cualidades de forma o de técnica, a las cuales el artista otorga valor en primer lugar” (1975: 9). Por eso, a pesar de que Freud afirme que las obras de arte en general le causan una gran impresión, para él esa fuerte impresión no puede ser sino la intención del artista que se lee en aquella obra. Sin embargo, dice Goux, el resultado de este texto no puede ser más decepcionante:

---

<sup>5</sup> Falsa *porque* siempre *suplementaria*.

<sup>6</sup> Partir una frase con la palabra “necesidad” es parte de la retórica marchantiana, que no hemos podido eludir en gran parte. Por lo demás, ella inunda gran parte de los textos sobre Marchant. ¿Habría que atribuir el marchantismo retórico de los textos sobre Marchant a la mera inexperiencia de sus escritores (incluyéndome)? Necesidad de pensar el marchantismo retórico, sugerencia (creo) de F. K.



He ahí que Freud se mete en un análisis de detalles para intentar comprender por qué Miguel Ángel le dio esta postura, y no otra, a Moisés.

¿Por qué la mano está puesta así en la barba? ¿Por qué las Tablas están bajo el codo derecho, de cabeza? ¿Por qué la presión del índice de la mano derecha retiene sobre todo los pelos de la mitad izquierda de la barba? ¿Moisés va a estallar de rabia o su ira ya pasó?

Se sabe que Freud, como salida a este análisis minucioso de los detalles de la postura de Moisés llega a una conclusión: contrariamente a lo que los comentaristas previos habían creído, Moisés no se dispone a estallar de rabia. ¡No! Moisés está inmóvil y ya *calmado*. [...]

La solución del enigma que Freud buscaba resolver puede entonces resumirse en dos palabras: *furor controlado*. Tal es la última palabra del 'Moisés'. ¿No es acaso una gran decepción para el lector que todas estas minucias, toda esta perspicacia movilizadas, no hayan podido desembocar a nada más que a este simple resultado? Un resultado sin ninguna relación directa con los descubrimientos del psicoanálisis (1978: 11-12).

¿A qué se debe esta “simpleza” de la interpretación freudiana? Cuestión interesante: si bien Freud intenta en el texto alcanzar un resultado semejante al alcanzado en la interpretación psicoanalítica de Hamlet (inscribir a *Hamlet* en el complejo de Edipo), su resultado es de dudosa condición psicoanalítica. Si es que en esta interpretación se revela “la intención del artista”, no es más que la intención consciente del artista.

Para Goux, Freud fracasa debido al objeto interpretado: hay algo en la figura histórica de Moisés que choca con algo *impensado* en Freud. Y en este caso, lo impensado sería una influencia subterránea del psicoanálisis, la influencia del judaísmo y, en él, ante todo, la influencia de la prescripción iconoclasta mosaica:

[El psicoanálisis de Freud] proclama que la imagen, la fantasía, son desconocimiento; y que hay que, detrás de los espejismos seductores de lo imaginario, descubrir la insistencia de una estructura simbólica homóloga a un lenguaje. Quiere interpretar la imagen no por otra imagen, sino para disolverla, reducirla, suprimir su surgimiento por una traducción en lengua. [...] Así, en vez de quedarse fascinado por la imaginaria

onírica llena de extraños simbolismos (con sentidos probablemente inagotables), Freud retrotrae todo sueño a la ley de un deseo verbalmente formulable (1978: 15).

Por eso, el psicoanálisis freudiano parecería estar marcado por la llegada de Moisés con las tablas de la ley. Las imágenes se prohíben no por cualidades específicas de una imagen específica (no se prohíbe la imagen del becerro en específico), sino por la propiedad que tendría toda imagen, que es la tendencia a transformarse en objeto de adoración. Asimismo, toda imagen del sueño o fantasía (en tanto representación del deseo) debe ser reemplazada por una explicación que permita su disolución en el sentido. La imagen sería así vista bajo la égida del signo: *mero* significante (forma) de un significado (fondo) que puede reemplazarla totalmente.

Sin embargo, aquí surge un gran problema. Para Freud, el psicoanálisis debe ser ciencia, esto es, destructor de falsas imágenes y comprensión de ellas. Por lo mismo, la comparación de Freud del psicoanálisis al cálculo infinitesimal en el contexto de *El porvenir de una ilusión*:

El psicoanálisis en realidad es un método de investigación, un instrumento imparcial, semejante, por así decirlo, al cálculo infinitesimal. [...] Si pudiéramos, aplicando los métodos psicoanalíticos, adquirir un argumento nuevo contra la veracidad de la religión, tanto peor para la religión (1980: 53).

Difícil sin embargo sostener que el psicoanálisis destruye toda imagen (es decir, es un instrumento imparcial, sin influencias “imaginables”), si en el psicoanálisis se puede leer una influencia judaica, es decir, *si se puede retrotraer al psicoanálisis a una “imagen”* (más bien, lo veremos luego, *una escena*), siendo este punto metodológico del psicoanálisis explicable por la escena mosaica, la poesía bíblica. La contradicción parecería volverse insalvable: el psicoanálisis, como gesto iconoclasta, debería disolverse a sí mismo, en tanto ese gesto iconoclasta resulta corresponder a una imagen.

Pero otra posibilidad se abre en Freud, otra posibilidad que nos obligará a volver a Marchant y a su uso y apropiación de la noción de *escena*. Tal como lo veremos, por lo demás, esta noción de escena nos hará dudar de la noción de imagen, de tal modo que habremos de restringir su uso, o más bien, extenderlo.

### 3. Entre dos Freud. Religión y psicoanálisis II: escenas, poemas, ritmos... escritura.

En principio, la noción misma de “escena” en Marchant resulta bastante escurridiza, sin haber una explicitación específica de la noción, ni una remisión a alguna fuente en donde algo así esté. En ese sentido, no es tan sorprendente que, al momento de escribir la furiosa reseña contra *Sobre árboles y madres*, Jorge Guzmán afirme: “[Patricio Marchant] subraya que el inconsciente ‘se deja leer’ como escenas. Pero si el lector recurre a un par de ensayos del propio Freud sobre el tema, encontrará que la lectura que Marchant considera piedra de toque para insultar a los lectores de Freud, no aparece allí para nada” (1986: 305). Obviamente no se trata de una noción que sea usada en el mismo Freud con la sistematicidad que la ocupa Marchant, sino que, tal como éste dice en su respuesta a Guzmán, “esa ‘noción’ de *escena* - no de *escena* del sueño-, tal como aparece en mi libro, corresponde al ‘desencogimiento’ del psicoanálisis, según la expresión de Abraham y trabajar *escenas* constituye el ‘gesto’ fundamental de la filosofía de Derrida” (1998: 163-4). De ahí que, para entender mejor esta noción, más que buscar en Freud mismo, debemos buscar la lectura de Freud, en el desencogimiento del psicoanálisis, que nos haga dar con la noción de *escena*. (Dicho sea de paso, una posibilidad queda fuera en la cita anterior: si la “*escena* del sueño” queda descartada, la noción de “escena” en principio no se refiere a la puesta en escena del deseo en el sueño (es decir, la noción de “fantasía” freudiana no es “equivalente” a la noción de “escena”)).

En este sentido, nos parece clave el siguiente pasaje:

De pronto -¡pero después de tantos años de trabajo!- se comprende que, en todos los sentidos posibles, *la escritura tiene la palabra*. De pronto -¡pero después de tantos años de trabajo!- se comprende que en la escritura todo es cuestión de *ritmo* (*Más allá del bien y del mal*, 246) -del *ritmo*, la idea sólo un momento, un producto, se comprende, así, que todo ‘se da’ (*es gibt*), en el más riguroso sentido artaudiano, como *escena*, que en el sentido de Abraham todo es poema (y *poema* el concepto de *poema*?). Si escritura la filosofía, si las voces -plural necesario- de un *texto* sólo son momentos de un dispositivo que las regula, ubicándolas y desubicándolas, si, de entender un *texto*, se le

entiende siempre en otro lugar, para decir lo menos, que en el lugar de su contenido manifiesto, ¿es posible *leer* en público, en voz alta, como pretendida voz para un texto, que de ser un *texto*, el aparente privilegio de una voz oficial lo desalteraría, es decir, engañaría sobre la energía de su construcción? (Marchant 1998: 269).

Aquí se establecen momentos clave para una aclaración de la noción de “escena”. En primer lugar, la hermanación que tendría con las nociones de “ritmo” (Nietzsche) y “poema” (Abraham). En segundo lugar, la noción de escena, junto con las nociones de ritmo y poema, sería una noción que permitiría la comprensión de lo que es una escritura (siendo, en cierta medida, la escritura una noción más general que aquellas tres). En tercer lugar, la *escena* es entendida en un sentido *rigurosamente artaudiano*, de modo que al pensar la noción de escena parecería ser necesario pensar no sólo en Freud, sino también en Artaud. Finalmente, el hecho de que “*la escritura tenga la palabra*” rompe la seguridad de que una “voz oficial” pueda *leer* un *texto*, de modo que, si toda escritura se da en una escena, la escena en ningún sentido debe entenderse como la “explicación” del “sentido” de un *texto*, sino aquello que justamente muestra su fragilidad y su deriva (siendo ella misma frágil, por lo demás)<sup>7</sup>.

#### a) *Ritmo*

Cuando Marchant habla de ritmo, Marchant habla de Nietzsche, específicamente del aforismo 246 de *Más allá del bien y del mal*, cuya frase central sería: “equivocarse sobre el *tempo* de una frase, es equivocarse sobre el sentido de la frase misma” (Marchant 1998: 289). La noción de ritmo sería en ese sentido una forma de comprender la “forma” de la escritura como aquello que justamente borra la diferencia (o marca la continuidad) entre forma y fondo. Tal como afirma Kong:

---

<sup>7</sup> Debo a R. R. una fórmula que me parece adecuada: “la noción de escena parece ser una noción de descentramiento”.

Como se ve, no se trata del ritmo de la escritura, como si fuera una de sus características entre otras; se trata del ritmo como escritura y la escritura como ritmo. Sólo la comprensión del ritmo nos hace entrar verdaderamente en la escritura (2016).

Por otra parte, si bien el ritmo-escritura es aquello de lo cual depende el entender la escritura, no hay que entender esta composición escritural como una especie de *voluntad*, de modo que los ritmos puedan ser fácilmente ficcionados. El ritmo siempre está ligado a cierto ámbito inconsciente de la escritura (materialidad e inconsciencia en ese sentido irían de la mano), tal como podemos ver en el pasaje siguiente de Marchant:

Especial dificultad, imposibilidad de varias semanas, de escribir esta ponencia cuyas tesis centrales, en forma oral, como lo hice, por ejemplo, en escenas de conversación, podría exponer con facilidad. Pero, necesidad, al escribirla, de no ocultar su origen, sentido y alcance, esto es, necesidad de repetir el *ritmo* de las asociaciones que me condujeron a dichas tesis, cuyo contenido, su ‘contenido objetivo’, como diría un aficionado, sólo esto son desechos de ese *ritmo*. Con el *ritmo* en el oído, texto que fue escrito en una mañana (1998: 199).

Aquí se muestra que el ritmo es de las asociaciones que condujeron a determinadas tesis, asociaciones involuntarias emergentes, creemos, asociación en sentido freudiano. Ahora bien, más que “condujeron”, ya que no se trata aquí de que el ritmo sea un medio para alcanzar un fin, las tesis son un resto del ritmo, “desechos de ese *ritmo*”, de tal modo que hay una primacía del ritmo. Por lo mismo, entender el ritmo de asociación es entender correctamente las tesis producto del *desborde* del ritmo. Por eso no hay aquí una idealidad central que pueda asumir diversas formas, sino que es cierta materialidad la que permite dar con una cierta idealidad.

Así, tenemos que el *ritmo* se caracteriza por tener cierto carácter inconsciente, la condición de desarmar la oposición entre forma y fondo, y poseer determinada materialidad. Retenemos esto ya que nos servirá también para entender la noción de escena. Una última idea sin embargo resulta interesante. En el aforismo 246 de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche afirma lo siguiente:

No permitirse tener dudas acerca de cuáles son las sílabas decisivas para el ritmo, sentir como algo querido y como un atractivo la ruptura de la simetría demasiado rigurosa, prestar oídos finos y pacientes a todo *staccato* [despegado], a todo *rubato* [ritmo libre], adivinar el sentido que hay en la sucesión de las vocales y diptongos y el modo tan delicado y vario como pueden adoptar un color y cambiar de color en su sucesión. [...] Éstos fueron mis pensamientos cuando noté de qué modo tan torpe y obtuso confundía la gente a dos maestros en el arte de la prosa, uno al que las palabras le gotean lentas y frías, como desde el techo de una húmeda caverna —él cuenta con su sonido y su eco sofocados— y otro que maneja su lengua como una espada flexible y que desde el brazo hasta los dedos del pie siente la peligrosa felicidad de la hoja vibrante, extraordinariamente afilada, que quiere morder, silbar, cortar (Nietzsche 1999: 202).

Así, es por lo menos curioso que a la hora dar a entender la idea del *ritmo* como escritura, el ritmo se vuelva imagen, *como si ritmo e imagen estuvieran necesariamente entrelazados*. En este sentido, en este punto y respecto a esta misma parte del pasaje, Kong afirma:

Lo que le interesa a Marchant de este pasaje es sobre todo su sentido general: entender una frase es captar su ritmo. A partir de allí, puede pensarse un nivel no-rítmico de la escritura, lo que habitualmente se conoce como ‘contenido’. Pero el ritmo no es sencillamente un ‘continente’ para él. El texto abre la posibilidad de pensar una continuidad entre ritmo y contenido, justamente mediante la imagen. Las marcas rítmicas enumeradas en el segundo momento van constituyendo un paisaje que al principio es auditivo, pero que va ganando visualidad: no por nada se termina hablando de adoptar un color y cambiar de color, *farben und umfarben*. En la descripción del final, los ritmos ya están totalmente apropiados del paisaje: ya son, cada uno, una escena. Y en esa misma escena merodean las ‘ideas’ que constituyen el ‘contenido’ (2016).

Resulta interesante que sea la imaginación del ritmo (es decir, su puesta en imágenes) la que permite pensar el ritmo junto con su contenido. De hecho, en la cita de Nietzsche no sólo puede decirse eso, sino que también la imaginación del ritmo es la que permite captar y mostrar la diferencia rítmica. Por otra parte, cabe preguntarse si esta imaginación del ritmo es lo que puede llamarse una escena.

## b) *Poema*

La vinculación de la noción de escena con la noción de Abraham de *poema* pareciera ir en el mismo sentido. Las indicaciones sobre cómo entender la noción de poema parecieran estar bien presentes en el tercer apartado del capítulo segundo de la primera parte de *Sobre árboles y madres*. De hecho, la mera introducción al tema pareciera también acercar la noción de poema a la noción de escena:

debemos señalar cómo Abraham escuchaba las palabras, escuchar que, veremos, exige llevar las palabras, de su reducción a sólo palabras, a su escena -necesaria, evidente, pero todavía no desarrollada, que sepamos, relación con Artaud (Marchant 2009: 149).

Lo interesante en el uso marchantiano de la noción de “poema” es que Marchant trabaja en conjunto nociones y trabajos de Abraham y Torok que, si bien apuntan a lo mismo, normalmente no están trabajadas en conjunto: así el problema de la anсемia (en “La Corteza y el núcleo”) es vinculado al problema temprano del archisímbolo (en “El símbolo o el más allá del fenómeno”) y al problema del “poema” propiamente tal (cuestión trabajada en “El tiempo, el ritmo y el inconsciente”, “Presentación de ‘Thalassa’”, “Para introducir ‘El instinto filial’” y *Jonás y el caso Jonás*). En la comprensión de la noción de poema, Marchant parte con la cuestión del *escuchar* psicoanalítico y el problema general del lenguaje del psicoanálisis como lenguaje psicoanalítico. El *poema* en este caso no es entendido como un género literario específico, sino como expresión general del hombre, condición del hombre que muestra la fragilidad de lo que dice:

De lo que jamás ha sido, el diván se recuerda... ¿Cómo, esto? El Oído percibe lo que es ‘dicho’, concibe también lo que se ‘calla’... Pero no es eso lo que él *comprende*. Para decirlo directamente, no le llegan sino jirones, fragmentos, piezas separadas; lo que él sabe *de antemano* es, sin embargo, capital: cada pedazo forma, él solo, una obra, que es parte de una obra más vasta, su modo de partimiento comprendido. Una obra, sí, puesto que lleva en ella aquello de donde ella nació: deseos, conflictos, sufrimientos. (Marchant 2009: 150, cita de Abraham & Torok 2012: 336).

Tal como nos sucedía con la noción de ritmo, la noción de *poema* tiene que ver con aquello en lo cual se inscribe lo dicho: así como todo texto no es más que un desecho de “su” ritmo, todo texto (poema, si se quiere, si consideramos que “*poetas* los pacientes y *poemas* sus creaciones, *poetas* todos los hombres” (2009: 150)), se inscribe en un *poema*, del cual no recibimos más que restos. Pero el *poema* no es algo meramente emitido, ni tampoco el instrumento, en cierta medida *somos poemas*, y *poemas* son de cierta forma el inconsciente:

yo únicamente me puedo recordar *por él*, puesto que antes de *ser* este poema él (el analizado) era otro poema... que el siguiente retomaba borrándolo, lo borraba retomándolo (2009: 150).

Ahora bien, entre los principios de la estética psicoanalítica propuestos por Abraham, uno resulta bastante aclarador respecto al modo de entender el *poema*: “Toda obra de arte es solución ejemplar de conflictos ejemplares” (2009: 151). El *poema* que “somos”, en tanto poema inconsciente o en tanto inconsciente que se articula como poema, participa de la simbolización que es entendida como resolución de conflictos. En este sentido, todo símbolo tiene dos momentos: por una parte, se trata de alcanzar una *indeterminación* y una *redeterminación* que permita que un conflicto psíquico pueda ser resuelto, pero que al mismo tiempo sea capaz de hacer parte de un nuevo conflicto:

En realidad, el símbolo no es símbolo por sí solo sino solamente en tanto que operación de un sujeto, en relaciones con sus objetos. El funcionamiento del polo sujeto de estas relaciones puede caracterizarse, provisoriamente, como una serie de deseos y realizaciones. Para retomar el ejemplo precedente, un contexto asociativo puede poner en evidencia un deseo infantil reprimido buscando su equivalente en la fantasía de apropiación de un ‘falo’, fantasma bloqueado a su vez por un contra-deseo (por ejemplo, un miedo, relacionado o no a una figura imaginal).

Este funcionamiento doble, en sentido contrario, de un deseo y de un contra-deseo, podría dar lugar a un bloqueo completo en la *fascinación*. La operación simbólica, substitutiva de los dos funcionamientos, igualmente imposibles, engendra un tercer funcionamiento, simbólico con respecto a los dos primeros, y resolutorio del conflicto. El sentido del símbolo-cosa ‘serpiente’ podría entonces articularse así: ‘Ves, por ningún motivo agarraré una *serpiente*’. Más explícitamente: ‘Tengo el deseo de manipular un



objeto separado del cuerpo (de hecho, no es separado de ningún cuerpo porque es un ser autónomo) pero tu interdicción me detiene en ese movimiento, es una “serpiente” que se me presenta a mí que en todos los sentidos se parece al objeto de mi deseo, sólo que me inspira miedo y repugnancia’ (Abraham & Torok 2012: 27-28).

(En este caso la palabra “serpiente” sirve como indeterminación y redeterminación del conflicto entre deseo e imago).

Ahora bien, si toda simbolización es resolución de conflictos entre funcionamientos (como el deseo y la imago), para Abraham sería en principio posible remontarse a un *arché*, a un principio, a un *archisímbolo* y sería posible una *arqueología* del símbolo. Esto es vinculado por Marchant a la noción de *poema* y a la condición anasémica del lenguaje psicoanalítico:

Pero, si todo lo humano, no sólo las creaciones humanas sino, como ya lo había mostrado Ferenczi, el cuerpo humano mismo es símbolo, el saber que sabe de los símbolos debe ser, a su vez, necesariamente, un saber *poético*: Abraham negándose a separar la ciencia de la poesía plantea la cuestión misma del lenguaje sicoanalítico, su gran teoría del lenguaje sicoanalítico como lenguaje ‘anasémico’. Insistencia fundamental de Abraham: la absoluta necesidad del lenguaje, de los conceptos que el sicoanálisis utiliza; así, por más extraños incoherentes o imprecisos que ese lenguaje, que esos conceptos nos parezcan [...] Tesis fundamental de Abraham: el lenguaje sicoanalítico no es un lenguaje comparable al lenguaje de las ciencias o al lenguaje de la filosofía o de la teología; sus conceptos fundamentales no constituyen ni metáforas ni metonimias ni sinédoques o catacrexis sino que, como algo enteramente distinto, no significan sino el remontar a la fuente del sentido habitual de los conceptos. A ese remontar a esa fuente fundamental, al “origen”, a aquella no-presencia, esa alusión ‘a aquello sin lo cual ninguna significación –en sentido propio o en sentido figurado– podría advenir’, es decir, entendérsela, lo llama Hermann *anasemia* (2009: 152-153).

Así, el psicoanálisis se presenta no sólo como interpretación del poema, saber del poema, sino también como poema: poema origen de otros poemas, pero que puede tener a su vez su origen en otros poemas. Este ejercicio de “remontarse” sería el ejercicio propiamente psicoanalítico.

### c) *Escritura*

Teniendo a la vista estas breves notas sobre las nociones de “poema” y de “ritmo”, deberíamos estar en condiciones de entender de qué se trata la noción de “escena”. Lo cual veremos en relación a la noción de “escritura” en Derrida, es decir, nos preguntaremos qué tiene que ver la noción de “escena” con la afirmación “*la escritura tiene la palabra*”. Para ello, recurriremos a tres textos que nos parecen relevantes, presentes en *La escritura y la diferencia*: “La palabra soplada”, “Freud y la escena de la escritura” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. Estos tres textos tienen la característica de vincular a Artaud con Freud, de modo que nos permitirá entender tanto qué tiene que ver la “escena” con el psicoanálisis como cuál es el sentido *artaudiano* de escena, al que ya hemos visto aludir Marchant en dos ocasiones.

En “La palabra soplada” el acento en la lectura de Artaud no está tan centrado en la noción teatral de la representación como en la posibilidad de una palabra ajena a lo que Derrida llama *dérobement* (“robo” o “hurto”). Sin embargo, nos centraremos ante todo en la relación entre la palabra soplada y la escena en el teatro de la crueldad. Si parte del esfuerzo de pensar el teatro de la crueldad en Artaud tiene que ver con una puesta en escena que rompa con la esclavitud a un texto, eso tiene que ver con la lucha de Artaud contra una historia de la metafísica de la cual depende determinada representación de la palabra:

Artaud quiso destruir una historia, aquella de la metafísica dualista que inspiraba más o menos subterráneamente los ensayos evocados más arriba: dualidad del alma y del cuerpo que sostienen, en secreto, por supuesto, aquella de la palabra y de la existencia, del texto y del cuerpo, etc. (Derrida 1967: 261).

Así, la “palabra soplada” servirá como expresión que nos permita dar cuenta del sometimiento de la palabra a la palabra como significación, que implica una total privación de la palabra. La palabra soplada es así una palabra robada, puesta a disposición para una voz oficial, un comentarista oficial que la resume y domina:

Soplada: entendamos, *hurtada* [*dérobée*] por un comentador posible que la reconocería para ordenarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica u otra. [...] Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, ofreciéndose a ser escuchada o recibida, ofreciéndose en espectáculo, deviene desde ahí palabra robada [*volée*]. [...]

Soplada: entendamos al mismo tiempo *inspirada* desde otra voz, leyendo ella misma un texto más viejo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto. La inspiración, es, en varios personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico donde la invisibilidad del soplador asegura la *différance* y el relevo indispensables entre un texto ya escrito por otra mano y un intérprete ya desposeído de aquello mismo que recibe (Derrida 1967: 261).

¿Cómo dar con una palabra que no sea ya de antemano *repetida*? ¿Y qué tendría que ver esta posibilidad con el teatro artaudiano? Para evitar el robo de la palabra en específico y la repetición constante de las oposiciones clásicas de la metafísica en general, el teatro de la crueldad debe acabar con el teatro clásico y su sometimiento al texto: sometimiento al texto que hace que el director (*metteur en scène*) esté sometido al autor (“comentador” último que se identifica por lo demás con la figura de Dios, o el Demiurgo, “el gran ladrón”):

La destrucción del teatro clásico -y de la metafísica que pone en escena- tiene por primer gesto la reducción del órgano. La escena occidental clásica define un teatro del órgano, teatro de palabras, por lo tanto, de interpretaciones de grabaciones y de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido, de una tabla escrita por un Dios-Autor y solo detentor de la primera palabra. De un maestro que guarda la palabra robada, que él presta solamente a sus esclavos, sus directores y sus actores. [...] Las diferencias de las que vive la metafísica del teatro occidental (autor-texto/director-actores), su diferenciación y sus relevos transforman los ‘esclavos’ en comentadores, es decir, en órganos. Aquí, órganos de grabación (1967: 277-278).

Ahora bien, no se trata en la escena artaudiana de una eliminación de la palabra (o de una eliminación de la escritura), sino en primera instancia de una *destitución* de la palabra como palabra soplada, o palabra-significación, a favor de una reinscripción de la palabra que tendrá que ver con su materialidad:

[...] Artaud no libraré simplemente la escena al mutismo. Querré solamente ahí restituir, subordinar una palabra que, hasta aquí enorme, invasora, omnipresente y plena de sí, palabra soplada, había desmedidamente pesado sobre el espacio teatral. Ahora tendrá, sin desaparecer, que sostenerse en su lugar, y para ello que modificarse en su función misma: que no ser ya un lenguaje de palabra, de términos ‘en un sentido de definición’, de conceptos que finalizan el pensamiento y la vida. Es en el silencio de las palabras-definiciones que ‘nosotros podremos escuchar mejor la vida’. Se despertará entonces la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica: la sonoridad, la entonación, la intensidad. Y la sintaxis que regula el encadenamiento de las palabras-gestos ya no será una gramática de la predicación, una lógica del ‘espíritu claro’ o de la conciencia que conoce (1967: 281-282).

Por lo mismo, la palabra por sí misma no está inscrita simplemente en la historia de la metafísica, sino una cierta comprensión de ella que le da la primacía a lo que ella tiene de significación: representación de la palabra como instrumento, u órgano, como transmisión clara y precisa de un contenido transparente, universal, presente. De ahí que Derrida afirme:

Si hay que renunciar ‘a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor’, se trata de que éstas no pudieron imponerse sino gracias a un cierto modelo de palabra y de escritura: palabra representativa de un pensamiento claro y listo, escritura (alfabética o en todo caso fonética) representativa de una palabra representativa. El teatro clásico, teatro de espectáculo, era la representación de todas estas representaciones. Ahora bien, esta *différance*, estos desplazamientos [*délais*], estos relevos representativos distienden y liberan el juego del significante, multiplicando así los lugares y los momentos del hurto. Para que el teatro no sea sometido a esta estructura de lenguaje ni abandonado a la espontaneidad de la inspiración furtiva, se deberá regular según la necesidad de otro lenguaje y otra escritura (1967: 286).

¿Qué pasa con la palabra, entonces, en la escena artaudiana? ¿Cómo descentrar el modelo de palabra como representativa de un pensamiento y de una escritura como representativa de una voz? Si se debe detener el hurto del “gran ladrón”, el Dios-Autor, la operación del teatro de la crueldad tendrá que ver con *desteologización* de la escena y el trabajo con la clausura

de la representación. Tal como muestra Derrida en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, se trata de alcanzar un teatro no representativo, una archi-escena:

El teatro de la crueldad echa a Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no presta la palabra al ateísmo, no libra el espacio teatral a una lógica filosófica que proclame una vez más, para nuestro gran cansancio, la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad que, en su acto y en su estructura habita o más bien *produce* un espacio no-teológico.

La escena es teológica en tanto que es dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el avistamiento de un logos primero que, no perteneciendo al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigile, junte y ordene el tiempo o el sentido de la representación, dejándola *representarlo* en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones, de sus ideas. Representar por representantes, directores o actores, intérpretes esclavizados que representan personajes que, en primer lugar, por lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del ‘creador’ (Derrida 1967: 345).

Si la palabra debe dejar de ser entendida como representación de pensamiento, la escena, en el mismo sentido, debe dejar de ser entendida como representación del texto (ideas e intenciones). Por lo mismo, se busca el fin de la escena y del teatro como representación, como ilustración accesoria de algo que, en cierto sentido, está ya presente. La escena no puede pensarse como mera “expresión” de un texto pre-constituido, así como la palabra no puede entenderse como “expresión” de un pensamiento interno pre-existente; y la escritura no puede entenderse como representación de una voz previa:

Ciertamente, la escena *ya no representará*, porque ella ya no vendrá a agregarse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella y que ella no haría más que repetir, del cual ella no constituiría la trama<sup>8</sup>. Ella ya no vendría a repetir un *presente*, *re-presentar* un presente que estaría en otra parte y antes de ella,

---

<sup>8</sup> Como se entenderá más adelante, este es el problema principal y principal que debemos atacar en nuestro trabajo para alcanzar determinada comprensión de la imagen.

cuya plenitud sería más vieja que ella, ausente de la escena y pudiendo con derecho pasarla por alto: presencia a sí mismo del Logos, absoluto, presente viviente de Dios (1967: 348).

Ahora bien, si tal como decíamos arriba la escena en el teatro de la crueldad ya no es representación sino producción de espacio (no-teológico), eso no debe entenderse como *ausencia total de representación*<sup>9</sup>, sino que la escena artaudiana se representa como *archi-representación*, como representación originaria que abre el espacio para que cualquier representación advenga<sup>10</sup>:

[La escena] no será más una representación, si representación quiere decir superficie desplegada de un espectáculo ofrecido a observadores. Ella no nos ofrecería siquiera la presentación de un presente, si presente significa lo que se tiene *ante mí*<sup>11</sup>. La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es entonces representación originaria, si representación significa también despliegue de un volumen, de un medio de varias dimensiones, experiencia productora de su propio espacio. *Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra sabría resumir o comprender, suponiéndolo en primer lugar él mismo y apelando así a un tiempo que ya no es aquel de la llamada linearidad fónica; apelando a ‘una noción nueva del espacio’ y a ‘una idea particular del tiempo’ (Derrida 1967: 348).

Por lo mismo, en la escena artaudiana se apela a la posibilidad de una auto-presentación como *archi-representación*: si la representación se caracteriza por volver a presentar algo que no está en la “vuelta a presentar” del representar mismo, la escena del teatro de la crueldad, si apuesta por la originariedad de la escena, debe crear un espacio de presentación que ya no esté organizado para presentar algo otro, sino una manifestación originaria del vivir:

Clausura de la representación clásica, pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la *archi-manifestación* de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido desde adentro de sí y ya no organizado desde otro lugar ausente, una a-localidad, un alibi o una utopía invisible. Fin de la representación,

---

<sup>9</sup> Problema general de la representación que revisaremos en el próximo apartado.

<sup>10</sup> ¿Podríamos hablar de una “representación” anasémica?

<sup>11</sup> Problema del “ante” de la representación: “La época de la imagen del mundo”, de Heidegger.

pero representación originaria que ninguna palabra maestra, ningún proyecto de maestría habrá investido y aplanado de antemano. Representación visible, ciertamente, contra la palabra que hurta a la vista -y Artaud se apoya en las imágenes productivas sin las cuales no habría teatro (*theaomai*)- pero cuya visibilidad no es un espectáculo montado por la palabra del maestro. Representación como auto-presentación de lo visible e incluso de lo sensible puros (Derrida 1967: 349).

Una vez entendido este punto sobre la escena, la necesidad de una nueva concepción de la escritura y de la palabra se vuelve evidente. La palabra y la voz ya no pueden tener la primacía en la escena, deben volver a ser situadas como un elemento más dentro de ella, de modo tal que la escena se manifieste en toda su potencia, irresumible. En este sentido, Derrida lee en Artaud ciertos elementos que permitirán leer a este último *junto* a Freud:

La palabra dejará de ordenar en la escena, pero estará presente. [...]

¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviendo a ser *gestos*: la intención *lógica* y discursiva será reducida o subordinada, por la cual la palabra ordinariamente asegura su transparencia racional y subtiliza su propio cuerpo en dirección del sentido, lo deja extrañamente recubrirse por lo mismo que lo constituye en su ‘diafaneidad’: al des-constituir el diáfanos, se desnuda la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha re-enfriado totalmente todavía, lo que resta de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e irremplazable que la generalidad del concepto y de la repetición no han jamás terminado de rechazar (Derrida 1967: 351-352).

De cierto modo, el lugar de la palabra y la escritura están pre-dados por esta concepción de escena. Así como la escena ya no puede ser reducida a algo representado, la palabra no puede ser reducida a un significado, y la escritura no puede reducirse a la representación de una voz. En la escena, en la palabra y en la escritura artaudianas, hay una resistencia que tiene que ver con su invencible materialidad, que resiste a toda reducción “teológica”:

¿[Qué será] de esta nueva escritura teatral? Ésta ya no ocupará el lugar limitado de una notación de palabras, ella cubrirá todo el campo de este nuevo lenguaje: no sólo escritura fonética y transcripción de la palabra sino también escritura jeroglífica, escritura en la

cual los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos (Derrida 1967: 353).

La relación con Freud aquí se ve notoriamente en el texto de 1996, “Freud y la escena de la escritura”. Como se recordará, Freud a menudo compara la escenificación del sueño como una escritura, como una escritura de jeroglíficos que deben ser descifrados. Ahora bien, que este sistema de escritura que se maneja en el sueño no pueda ser descifrado por medio de una equivalencia estable muestra de qué manera debemos entender esta escritura y sus palabras inscritas:

La ausencia de todo código exhaustivo y absolutamente infalible quiere decir que, en la escritura psíquica, que anuncia así el sentido de toda escritura en general, la diferencia entre significante y significado no es jamás radical. La experiencia inconsciente, ante el sueño que sigue franqueos [*frayages*] antiguos, no toma prestado, produce sus propios significantes, ciertamente no los crea en su cuerpo, sino que produce su significancia. De ahí que no sean significantes propiamente tales. [...] No hay traducción, sistema de traducción, si un código permanente no permite substituir o transformar los significantes guardando el mismo significado, siempre *presente* a pesar de la ausencia de tal o cual significante determinado. La posibilidad radical de la substitución estaría entonces implicada por la dupla de conceptos significado/significante, entonces por el concepto de signo mismo. Que no se distinga el significado del significante, en Saussure, más que como las dos caras de una misma hoja, no cambia nada. La escritura originaria, si hay una, debe producir el espacio y el cuerpo de la hoja misma (1967: 311)

Por lo mismo, podríamos decir que no hay traducción propiamente tal del sueño en Freud, si por traducción entendemos una simple conversión de términos que dan un mismo resultado. Y esta imposibilidad se plantea por vías dobles. En primer lugar, habría una imposibilidad llamada “horizontal”, que es la misma en la escena del sueño en Freud y en la escena de la crueldad en Artaud:

Al considerar en primer lugar la expresión verbal tal como está circunscrita en el sueño, notamos que su sonoridad, el cuerpo de la expresión, no se borra ante el significado o al menos no se deja atravesar y transgredir como lo hace en el discurso consciente. Se trata en tanto que tal, según la eficacia que Artaud le destinaba en la escena de la crueldad.



Ahora bien, un cuerpo verbal no se deja traducir o transportar a otra lengua. Eso mismo es lo que la traducción deja caer. Dejar caer el cuerpo, tal es incluso la energía esencial de la traducción. Cuando ella reinstituye un cuerpo, es poesía. En este sentido, el cuerpo del significante, al constituir el idioma para toda escena de sueño, el sueño es intraducible (1967: 312).

Cuando en el sueño se encuentra la palabra, la palabra *nunca dice el sueño* y, de hecho, cuando la palabra es dicha, la relación de la palabra con las realizaciones de deseos y contra-deseos que el sueño pone en escena no tiene que ver con su sentido inteligible, sino con el juego de asociaciones libres implicado en su materialidad. De ahí que cada lengua tenga su lenguaje del sueño, al tener la primera una materialidad que resulta importante para el segundo. Ahora bien, algo que no está en Artaud pero que vale la pena mencionar es que la intraducibilidad del sueño también tiene un sentido “vertical”, que tiene que ver con la imposibilidad de traducir de un lugar psíquico a otro:

Hablamos aquí del devenir-consciente de los pensamientos inconscientes. Si no se puede traducir el sueño a otra lengua, es también porque al interior del aparato psíquico no hay nunca relación de simple traducción. Se habla erróneamente, dice Freud, de traducción o de transcripción para describir el paso de los pensamientos inconscientes por el preconscious hacia la conciencia. Aquí todavía, el concepto metafórico de traducción (*Übersetzung*) o de transcripción (*Umschrift*) no es peligroso al hacer referencia a la escritura, sino al suponer un texto ya ahí, inmóvil, presencia impasible de una estatua, de una piedra escrita o de un archivo del cual uno transportaría sin daño el contenido significado al elemento de otro lenguaje, aquel del preconscious o del consciente. No basta entonces con hablar de escritura para ser fiel a Freud, ahí puede uno traicionarlo más que nunca (1967:313).

Por lo mismo, el sueño es entendido como escena en la medida en que la escena permite la comprensión de la escritura del inconsciente como no-presente, es decir, tal como debe entenderse la escritura (y tal como veíamos que en Artaud debía entenderse la archi-representación), en su materialidad, como cierto *espaciamento*:

Lo propio de la escritura, lo hemos nombrado en otra parte, en un sentido difícil de esta palabra, *espaciamento*: diastema y devenir-espacio del tiempo, despliegue también, en

una localidad original, de significaciones que la consecución lineal irreversible, pasando de punto de presencia en punto de presencia, no podía más que tender, y en cierta medida fracasar, a reprimir. En particular en la escritura llamada fonética. Entre esta y el logos (o el tiempo de la lógica) dominado por el principio de no contradicción, fundamento de toda la metafísica de la presencia, la connivencia es profunda. Ahora bien, en todo espaciado silencioso o no puramente fónico de las significaciones, son posibles encadenamientos que ya no obedecen a la linealidad del tiempo lógico, del tiempo de la conciencia o de la pre-conciencia, del tiempo de la “representación verbal”. Entre el espacio no fonético de la escritura (incluso en la escritura “fonética”) y el espacio de la escena del sueño, la frontera no es segura.

No nos sorprendamos entonces cuando Freud, para sugerir la extrañeza de las relaciones lógico-temporales en el sueño, apela constantemente a la escritura, a la sinopsis espacial del pictograma, del acertijo, del jeroglífico, de la escritura no fonética en general (1967: 321).

Es por esto que la conclusión de Derrida nos resulte de particular importancia: “Sinopsis y no stasis: escena y no cuadro” (1967: 321).

Estas notas generales del sentido general de la escena artaudiana y su relación con la escena del sueño freudiana deberían bastarnos ahora para volver a las notas de Marchant sobre la escena.

#### *d) Representación<sup>12</sup>*

Pero antes de volver a Marchant tenemos que dar un paso atrás. Hemos hablado de cómo en la lectura de Derrida de Artaud la escena se ha presentado como una archi-representación, en la clausura de la representación. Lo que deberíamos hacer aquí es trabajar en qué consiste esta clausura y si la escena de la crueldad, como archi-representación, se inscribe o escapa a

---

<sup>12</sup> Debo la inclusión de este apartado a la generosa ayuda de R. B. (a quien espero haber entendido bien), y agradezco haber podido conversar sobre este texto con C. T.

esta clausura. Para ello trabajaremos con dos textos. En primer lugar, daremos una pequeña lectura de “La época de la imagen del mundo” (de *Caminos de bosque*) de Martin Heidegger, para luego dar lugar a la lectura de Derrida de este texto en “Envío” (de *Psyché. Inventiones de l'autre.*).

Lo central en el trabajo de Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, es mostrar que la representación, o el mundo como imagen, tiene una época en la que aparece, por la que se distingue y que hace que no sea atribuible a épocas anteriores, de tal modo que la representación sólo se vuelve central en la época moderna y a partir de un cambio en el destino o destinación del ser (*Geschick*). Así, en este sentido es que Heidegger afirmará que “la imagen del mundo no se convierte de medieval en moderna, sino que esto, que el mundo pueda hacerse imagen, caracteriza la esencia de la Edad Moderna” (1958: 40). La posibilidad de tener una representación del mundo, de que el ser del ente se nos muestre como lo representable, se distingue de lo que sucedía en la Edad Media, donde el ser del ente se daba como haciendo parte del juego de jerarquías y correspondencias entre el ser creado y el ser creador:

Para la Edad Media, en cambio, es el ente *ens creatum*, lo creado por el Dios personal y creador, como causa suprema. Ser quiere decir aquí: pertenecer a un determinado escalón del orden de lo creado, y en cuanto así causado corresponder a la causa creadora (*analogía entis*). Nunca, empero, consiste aquí el ser del ente en que sea traído, en cuanto objetivo, ante el hombre y que sólo sea [considerado como] siendo porque es puesto en el ámbito de su noticia y disposición (1958: 40).

Por otra parte, la época de la imagen del mundo se distingue también del modo en que los griegos interpretaban el ente, ya que para ellos el ente se revela como presencia (o *Anwesenheit*) y su verdad como *alétheia*, desocultamiento, de modo tal que es el ente el que se muestra y al que atañe lo que pueda pensarse de él, es decir, en cierta medida es el desocultar del ser del ente el que reclama para sí la mirada del hombre. Así, en los griegos tampoco puede darse la representación como imagen (sino como *phantasia*, esto es, un modo específico de desocultación):

De lo griego queda aún más lejos la interpretación moderna del ente. Uno de los más antiguos pronunciamientos del pensar griego sobre el ser del ente reza: *Tò gàr auto noeîn estín te kai ênai*. Esta frase de Parménides quiere decir: al ser pertenece, por ser reclamada y determinada por él, la intelección del ente. El ente es lo que revienta y se abre, lo que como lo presente (que expone su esencia) sobreviene al hombre como presente, esto es a aquel que se abre a lo presente (lo que expone su esencia) por el hecho de inteligirlo. El ente no deviene [algo que está] siendo porque el hombre lo contemple, acaso en el sentido de representárselo a modo de la percepción subjetiva. Más bien es el hombre el contemplado por el ente, lo cogido por lo que se abre a la presencia donde él. Ser contemplado por el ente, involucrado en lo abierto del ente, conservado en él, y así ser sostenido por él llevado y traído en sus contraposiciones y marcado por su discordia; esta es la esencia del hombre en la gran época griega (1958: 40-41).

Ahora bien, el representar de la época moderna como forma de interpretación del ser del ente tiene que ver con que éste se presente como lo representable, y al hombre *como representable como representante*:

Algo completamente distinto significa, a diferencia del inteligir griego, el representar moderno, cuya significación expresa, mejor que otras, la palabra *representatio*. (Re)presentar significa aquí: traer -como opuesto- *ante* sí lo presente, referirlo a sí, en cuanto uno es el representante (el que realiza la representación) y *retrotraerlo* en esta referencia a sí, considerada como la región determinante. Donde tal acontece se informa el hombre sobre el ente. Al informarse el hombre, se pone él mismo en escena, esto es, en el círculo abierto de lo general y comúnmente representado. Con ello se pone él mismo en el escenario, en el cual en lo sucesivo se re-presentará, se presentará, en el cual tendrá que ser imagen (cuadro vivo). El hombre se hace el representante del ente en el sentido de lo objetivo (1958: 42).

Aquí lo interesante es que se manifiesta el triple modo en el cual es pensada la representación (como caracterización de la imagen, *Vorstellung*), en el texto de Heidegger (triple modo destacado en el texto de Derrida). En primer lugar, y es el sentido principal del que habla Heidegger, por representación se entiende la actividad imaginativa moderna: “traer ante sí lo presente”, en el sentido de “imaginarse algo” (*sich etwas vorstellen*):

En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve, regresa como doble, esfinge, imagen, copia, idea en tanto que cuadro de la cosa de aquí en adelante disponible, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta por, para y en el sujeto (Derrida 1987: 120-121).

Pero también hay otros dos sentidos de la representación en el pasaje recién citado. Por una parte, está la representación política en la palabra latina germanizada *Repräsentant* (representante tanto en el sentido del que se representa algo como en el sentido del que *representa algo/a alguien*). Por otra parte, está el sentido escénico de la representación (que en alemán se designa más bien por la palabra *Darstellung* que por *Vorstellung*) en la medida en que el hombre se pone en escena en el representar, se pone en la escena representante del mundo: el cuadro vivo, imagen, del mundo. Tal como dice Derrida:

Se vería así reconstituirse la cadena consecuente que reenvía de la representación como idea o realidad objetiva de la idea (relación al objeto) a la representación como delegación, eventualmente política, y por lo tanto a la sustitución de sujetos identificables los unos a los otros y tanto más reemplazables en cuanto son objetivables (y aquí tenemos el anverso de la ética democrática y parlamentaria de la representación, a saber, el horror de las subjetividades calculables, innumerables pero numerables, computables, las masas en los campos o sobre los computadores de los policías -estáticas u otras-, el mundo de las masas y de los medios de comunicación de masas que sería también un mundo de la subjetividad calculable y representable, el mundo de la semiótica, de la informática y de la telemática). La misma cadena, *si suponemos su consecuencia* y si seguimos, desarrollándolo, el motivo heideggeriano, atraviesa un cierto sistema de la representación política, pictórica, teatral o estética en general (1987: 127).

Así, se empieza a esbozar una crítica desde esta noción de representación. Y este esbozo partirá por destacar lo siguiente: si la representación como interpretación caracteriza una época, eso sólo es posible en la medida en que se presupone una unidad en la historia de la metafísica, que comenzaría con la donación del ser como presencia (o *Anwesenheit*). Con un tono general cauto, Derrida afirma:

Para que la época de la representación tenga su sentido y su unidad de época, hace falta que ella pertenezca a la reunión<sup>13</sup> [*rassemblement*] de un envío más original y más potente. Y si no hubiera reunión de este envío, el *Geschick* del ser, si este *Geschick* no se hubiera anunciado primero como *Anwesenheit* del ser, ninguna interpretación de la época de la representación vendría a ordenar a ésta en la unidad de una historia de la metafísica. Sin duda -y aquí hay que redoblar la prudencia y la lentitud, mucho más de lo que puedo hacer aquí- la reunión del envío y de la destinalidad, el *Geschick* no tiene la forma de un *telos*, aún menos la forma de una certeza (cartesiana o lacaniana) de la llegada a destino del envío. Pero al menos hay (*gibt es*) un envío. Al menos se da un envío, que se reúne consigo mismo; y esta reunión es la condición, el ser-conjunto de lo que se da a pensar para que una figura epocal -aquí aquella de la representación- *se destaque* en su contorno y se ordene en su ritmo en la unidad de una destinación o más bien de una destinalidad del ser (1987: 135).

Esa unidad del envío (de lo que se envía por más que haya disensión en la recepción) constituiría una especie de núcleo de destinación del ser, la *Anwesenheit*, experiencia griega del ser que se traduciría en distintas épocas como presencia, ser creado, representación, conformaría épocas a partir de sus envíos. Ahora bien, debemos detenernos un poco más en la estructura de esta *delegación*:

Es teniendo como fondo esta indivisibilidad reunida del envío que la lectura heideggeriana puede destacar épocas, y la más potente, la más larga, la más peligrosa también, de todas, la época de la representación en los tiempos modernos. Como no se trata de una época entre otras, y que ella *se destaca*, en su privilegio, de un modo muy singular, ¿no se estará tentado a decir que ella misma es destacada, enviada, delegada, haciendo de aquello que se disimula, se suspende, se reserva en ella, haciendo de ella retiro y retirada [*retrait et retraite*], a saber, la *Anwesenheit* o incluso la presencia? (1987: 135-136).

Pero si la representación “se destaca”, esto es, es delegación, representación, de la *Anwesenheit* griega, ¿no es la historia de la metafísica de la cual la época de la representación

---

<sup>13</sup> Este sentido de “*rassemblement*”, tiene que ver con la interpretación heideggeriana del prefijo alemán *ge-*, como lo que “reúne”, en *Geschick*, *Gestell*, *Gehirn*, etc.

hace parte una historia inscrita dentro de la clausura de la representación moderna? Es decir, si la *Anwesenheit*, como envío, se da en la modernidad como la representación, que en cierto sentido la expresaría y en otro la ocultaría, esta estructura del envío (o de la donación heideggeriana) parecería estar repitiendo la forma de la representación:

Pero difícilmente se podrá evitar preguntarse si la relación de la época de la representación a la gran época griega no es aún interpretada por Heidegger de un modo representativo, como si la pareja *Anwesenheit/repraesentatio* dictara aún la ley de su propia interpretación, esta no haciendo más que redoblar y reconocerse en el texto historial que ella pretende descifrar (1987: 136).

Pero si la forma en la que entendemos la representación es representativa, eso quiere decir que se está entendiendo la destinación de lo originario (la *Anwesenheit*) de una manera no originaria, sino representativa (algo propio de la era moderna, según el mismo Heidegger), de modo que la lectura heideggeriana resulta “historialmente deconstruida” y exige una nueva forma de ser pensada, exige cuestionar la identidad, la relación a sí, la unidad, del envío del ser del ente. Continúa Derrida en este sentido:

Mi pregunta es entonces la siguiente, y la formulo demasiado rápido: en todas partes donde el envío del ser se divide, desafía el *legein*, frustra su destinación, ¿no es el esquema de lectura heideggeriano principalmente contestable, historialmente deconstruido? Si hubo representación, es quizá que, justamente (y Heidegger lo reconocería), el envío del ser estaba originariamente amenazado en su estar-junto [*être-ensemble*], en su *Geschick*, por la divisibilidad o la disensión (lo que yo llamaría diseminación). ¿No se puede entonces concluir que, si hubo representación, la lectura epocal que de ella propone Heidegger se vuelve, *por ese hecho*, desde un inicio, problemática, al menos como lectura ordenante (como pretende serlo) o sino como cuestionamiento abierto de aquello que da a pensar más allá de lo problemático, e incluso *más allá de la pregunta por el ser*, del destino reunido o del envío del ser? (1987: 136).

La historia del ser que plantea Heidegger para explicar la naturaleza de la representación, cae en cierta medida en lo que se entiende ahí por representación: si bien es el escapar de la clausura de la representación lo que nos lleva a cuestionar, a ir más allá de la pregunta por el ser, es el ir más allá de la pregunta por el ser lo que nos lleva a ir más allá de la noción de

representación como “traer ante sí lo presente”: hacia ese horizonte deberíamos llevar nuestra comprensión de la “escena” marchantiana.

Sólo una última cuestión queda pendiente antes de abandonar este texto de Derrida. Marchant suele insistir en que el “envío” resulta ser la reformulación derridiana de la “donación” heideggeriana. ¿En qué sentido puede entenderse esto? Derrida lo explica hacia el final de su texto:

Este envío pre-ontológico, de cierta forma, no se reúne. No se reúne más que dividiéndose, difiriéndose [*en se différant*]. No es originario u originariamente envío-de (envío de un ente o de un presente que le precedería, aún menos de un sujeto, o de un objeto por y para un sujeto). No hace uno y no comienza consigo mismo, aunque nada presente lo preceda; no emite más que remitiendo de antemano, no emite más que a partir del otro, *del otro en él sin él*. Todo comienza con el reenvío, es decir, no comienza. De ahí que esta efracción o esta partición divida de partida todo reenvío, no hay un reenvío, sino que desde un inicio y de antemano, siempre, una multiplicidad de reenvíos, tantas huellas diferentes reenviando a otras huellas y huellas de otros. Esta divisibilidad del envío no tiene nada de negativo, no es una falta, es algo totalmente otro que un sujeto, un significante [...]. Esta divisibilidad o esta *différance* es la condición para que haya envío, eventualmente un envío del ser, una dispensación o un don del ser y del tiempo, del presente y de la representación. Estos reenvíos de huellas o estas huellas de reenvíos no tienen la estructura de representantes o de representación, ni de significantes ni de símbolos, ni de metáforas ni de metonimias, etc. Pero como estos reenvíos del otro y al otro, estas trazas de *différance*, no son condiciones originarias y trascendentales a partir de las cuales la filosofía intente tradicionalmente derivar sus efectos, sub-determinaciones, incluso épocas, no se podrá decir que por ejemplo la estructura representativa (o significante, o simbólica, etc.) les *sobreviene*; no se podrá periodizar o hacer seguir de estos reenvíos alguna época de la representación. Desde el momento en que hay reenvíos, y siempre ya hay, algo como la representación ya no espera y hay que arreglárselas, quizá, para contarse de otra manera esta historia, de reenvíos a reenvíos de reenvíos, en una destinación que no está jamás asegurada en su reunirse, en su identificarse o en su determinarse (1987: 141-142).



Cita que al menos acusa en uno de sus momentos que tenemos que habérsela con la noción de representación (“desde el momento en que hay reenvíos [...] algo como la representación ya no espera”) y que otra noción de representación puede abrirse (“hay que arreglárselas, quizá, para contarse de otra manera esta historia”). La escena marchantiana tiene justamente que ver con este envío que es presupuesto por otro envío, pero donde no hay ninguna clausura: permite cierta comprensión, pero esta comprensión siempre debe admitir que *algo le falta*. Y, tal como veremos más adelante, esta noción de envío es lo que nos permite entender que toda imagen, en tanto implica un envío, también implica la ruptura y el desborde donde nada está asegurado, *un resto* que no se puede asimilar. Interpretaremos así la noción de escena: como otro modo de contarse esta historia.

#### e) *Escena*

Luego de toda esta preparación a la noción de escena, se entenderá mejor el modo en que Marchant ocupa esta noción, de modo que ahora concluiremos resaltando tres puntos que nos permitirán explicarla.

*Escena e inconsciente.* Como la noción de “escena” es una noción que tiene que ver con el psicoanálisis en su desencogimiento, la relación entre escena e inconsciente debe ser aclarada para su mayor comprensión. En primer lugar, debemos decir que en ese sentido hay que entender la afirmación de Marchant, según la cual las escenas son “condición de posibilidad”:

Pues si la metafísica de la presencia, la ontología, toda pretensión a una verdad, a un Significado Trascendental, sólo es posible por esta escena: el ocultamiento de la escena, la pretensión de pensar sin escena, la pretensión de poder prescindir de una escena, de escenas –la escena como aquello que resiste al dominio sin resto del pensar, como la energía del resto, de lo que resta, energía primera, alógica; entonces, deber: intentar describir lo que se pueda, eso poco que se puede, de la escena de una escritura, sus condiciones de posibilidad, lo que en mi caso, además de todo lo anterior y como forma de decir algo de lo que por definición siempre se me escapará (Marchant 2012: 61)

La escena debe ser entendida como el “contenido latente” de lo dicho, pero, si, tal como se dijo antes, no hay transcripción ni traducción del dominio del inconsciente a la conciencia, no hay nunca descripción total de la escena: la escena nunca se agota, porque no se resume en la palabra o el pensamiento. Así, Marchant afirma en “Sobre el uso de ciertas palabras”:

Dificultad más radical: hablar sobre la escena, sobre cualquier escena, abandonando la pretensión, que ha sido consubstancial al discurso occidental, de referir, de contar, la escena; abandonando, sobre todo, la pretensión de un discurso exterior a esa escena, a toda escena -clausura de esa noción insensata: la verdad de una escena, es decir, al mismo tiempo, clausura de la noción de una verdad trascendental. Pues todo discurso es él mismo parte de una escena; incluso, es decir, con mayor razón cuando tiene lugar como esa escena, esa comedia: la “reflexión interior, la “vida espiritual”. ¿Cómo hablar, entonces, de una escena sin pretender dominarla, ni contándola, ni diciendo su verdad, sin ninguna pretensión de exterioridad respecto a ella? Sin duda, trabajándola, dejándose trabajar por ella. Pero esto quiere decir: la inserción del propio discurso en la escena, su originarse en la escena (1998: 66)

Así, se entiende en qué medida debe ser entendida la “escena” como “condición de posibilidad”. No se trata de un trascendentalismo, sino que la escena se constituye como *explicación, lugar de inscripción* de discursos, gestos, imágenes. En ese sentido, “condición de posibilidad” de determinados discursos quiere decir lo mismo que una expresión que el propio Marchant repite a menudo: “nada es sino en una escena, como escena, o, más bien, como escenas” (2012: 228). Por otra parte, Marchant insiste en el hecho de que la escena, como tal, no puede decirse: no sería más que la pretensión del discurso filosófico (y del discurso universitario como descendiente de ese discurso filosófico moderno). Por eso, en la cita que acabamos de dar, Marchant transforma el “nada es sino en una escena” a “[nada es sino] como escena”, que indica que la comprensión, la escucha psicoanalítica abrahámica, tiene que ver con la reinscripción de lo escuchado, visto, actuado, en la escena. Pero finalmente se pasa a “más bien, [nada es sino] como escenas”: se trata de escenas porque no hay una sola escena que resuma las escenas, no hay una archi-escena final, sino que se trata de determinada diseminación de los lugares en que los discursos, gestos, imágenes se inscriben.

Obviamente, a través de lo dicho no puede negarse cierta relación de principio entre la escena marchantiana y la escena originaria (*Urszene*) freudiana. Sin embargo, el carácter fijo de la escena originaria freudiana (1988: 432-433) no coincide con la fragilidad de la escena marchantiana.

*Escena y representación.* En ese sentido debemos entender la dependencia artaudiana de la noción de escena. Sin duda, la escena marchantiana es de algún modo representación, al menos representación inconsciente:

la Crucifixión –considerada desde el único punto de vista que nos interesa aquí– constituye una escena, una escena fundamental del inconsciente, una de las formas fundamentales en las que el inconsciente se estructura y se representa a sí mismo (2012: 34)

Ahora bien, si en Artaud la escena de la crueldad es entendida como *archi-representación* (representación principal o previa si se quiere), la escena marchantiana debe entenderse como también como *archi-representación*, pero donde no se entiende por *archi-representación* una *auto-presentación*, esto es, una representación que se autopresente. En la medida en que no hay representación originaria (recuérdese la lectura de Heidegger de la que hablamos en la letra anterior), para entender la operación de la escena insiste Marchant, en “A M-Mi Amor”, en la *fragilidad* de toda escena:

Pues, aclaremos, una cosa es el descubrimiento del inconsciente, su insistir representándose en las dos *tópicas* y en el movimiento entre el predominio de la ley paterna (Freud, Lacan) y el predominio del habitar materno (Groddeck y la escuela llamada ‘húngara’), otra cosa, la constatación que el inconsciente se estructura representándose en escenas. Grandes escenas, sin duda; con todo, escenas fragmentadas. [...] Así, ‘somos’ esas escenas -fragmentadas, mezcladas, yuxtapuestas, *violadas*- y por ellas nos comunicamos con los otros, nos excluimos, los unos de los otros, cópulas y disyunciones; desde ellas, vemos, leemos, interpretamos: ellas nos ‘viven’, nos ‘son’. Por ello, exponer la fragilidad de toda escena no consiste en mostrar un *sucederse* de escenas; nuestras ‘verdaderas’ escenas son, en realidad, pocas (varias escenas pueden corresponder a una sola); su fragilidad consiste, insistimos, en su fragmentación, en su

*violación* (*violación*, en el sentido de los conceptos que Abraham llama *anasémicos*) (1998: 181).

La fragilidad de la escena tiene que ver con su fragmentación. Si bien no puede decirse que hay una sucesión infinita de escenas (escenas de escenas de escenas), sí hay escenas que faltan en las escenas. Si bien muchas veces *somos* escenas (recuérdese el uso del “somos poemas” de Abraham), las escenas que se reconocen son, por sí, fragmentarias, frágiles, a las que escenas faltan. La escena siempre tiene una falta. Por eso, si la fragilidad de la escena se expresa por medio de la noción anasémica de “violación”, debemos entender como “violación” el rompimiento de la rigidez de la escena y su fragmentarización:

‘mi amor’ *-préstamo del nombre* lo llamamos en otra parte- es *la condición de posibilidad de ser ‘yo’ un ‘real’ yo; violación*, intento de *violación* de mis apropiantes escenas, su caer ante la desesperación por *respetar* al otro en su alteridad, ‘egoísmo’ que *intenta* liquidarse como generosidad. ‘Mi amor’ es siempre *frágil* y desde ‘mí’ –‘mí que todavía no es, que será si alcanza a serlo- hace frágil mis escenas: *mi autoviolación* (anasémica) (1998: 186).

En ese sentido, si bien vemos la relación de la “escena” con la noción metafísica de representación, la “fragilidad” de la escena permite trabajar con un doblez de la representación que permite trabajar los márgenes de la metafísica. La escena en el trabajo marchantiano siempre implica una pluralidad, una movilidad (por más que la escena sea en general “una sola”), un juego de fuerzas, correspondencias, envíos y reenvíos (por ejemplo, “para interpretar el gesto de María Magdalena, es necesario leer como escena, como escena de fuerzas, la diferencia que se establece” [2012: 42]).

Tomando en cuenta lo ya dicho, podríamos decir que hablar de las escenas del cristianismo nos permitirá también no caer en simplificaciones: las escenas nos obligan a pensar al cristianismo en su pluralidad, pensar “la enorme capacidad de operación del cristianismo, sus escenas” (2012: 144).

*Escena e imagen.* En general, en Marchant hay una tendencia a relacionar la noción de imagen con la noción de escena (así como diríamos que en general las palabras “escena” e “imagen” están relacionadas), razón por la cual superpone las expresiones: “como imagen,

como escena” (2012: 35, 210). Por eso, en “Sobre el uso de ciertas palabras”, al explicar cómo opera Moisés en el inconsciente, apoyándose en el texto de Goux para mostrar la relación entre el Edipo y la prohibición de la Imagen a favor de la Palabra en Moisés<sup>14</sup>, Marchant explica por qué no quiere actuar él como “voz oficial” o como Palabra:

‘Edipo’ que, sin negar la imagen cuando la imagen se presenta sin palabras (o con palabras enteramente subordinadas), dijera en un texto en sí sin imágenes (o sólo ‘ilustrado’ con imágenes; no con imágenes constituyendo ellas una escena) la verdad exterior a la imagen, a la escena. Deseo, entonces, de Dávila que quien escribe este texto actuara como ‘Edipo’. Deseo de Dávila y renuncia de quien escribe a cumplir ese deseo. Por esta razón: por no aceptar la oposición así establecida entre Palabra e Imagen, es decir, por no aceptar la escena (sin ‘verdadera’ escena) de ‘Edipo’ y mucho menos la escena (la ‘verdadera’ escena) de ‘Moisés’. Pero, al mismo tiempo, aceptación de la posibilidad, de la oportunidad, de escribir sobre la imposibilidad de una verdad sin escena, sobre la imposibilidad de una verdad trascendental, sobre la necesaria inscripción de la verdad en una escena, es decir, de cualquiera Palabra en una escena, sobre la necesidad de confesar, es decir, de afirmar, lo que se puede captar de la escena del propio texto (1998: 69).

Tal como se lee en el extracto citado, la Imagen es en cierto sentido, escena, puede constituir escenas, pero no cuando es mera “ilustración” de la palabra, cuando es una especie de ejemplo. Para nosotros este pasaje es clave: la razón por la cual en general ocupa la noción de “escena” y no la de “imagen” tiene que ver con que la noción de imagen remite al parecer a la noción de palabra, no así la de escena (donde, si recordamos lo leído en Derrida, la palabra es resituada). Por lo mismo las palabras derrideanas: “Sinopsis y no stasis: escena y no cuadro” (1967: 321).

Ahora bien, si tal como decíamos en el capítulo 2, debemos entender el gesto de Freud en *El porvenir de una ilusión* como un gesto mosaico, debemos entender también que ese gesto, que se inscribe en la *escena de Moisés*, o “escena judía”<sup>15</sup> (que está en su origen), constituye

---

<sup>14</sup> De esto justamente tratará nuestra Segunda parte.

<sup>15</sup> “Comprensión del psicoanálisis como ‘historia familiar judía’ –el psicoanálisis ya no, ciertamente, como una ‘ciencia judía’, pero sí como ‘escena judía’” (2012: 53).

también el ocultamiento de la escena; la Palabra oculta la escena, bajo la forma de la Imagen accesoria:

Moisés, discurso de Moisés, ley de Moisés que nos podemos, que nos debemos, representar, entonces, antes que como una teoría, una revelación o una ley, como una estrategia, como un modo de actuar, de resolver una situación determinada, esto es, como una gran escena. Así, “Moisés” debe, debería, designar, ante todo, la escena, el nombre de una estrategia, el nombre de una figura estratégica muy precisa, destinada a establecer una determinada relación entre la Palabra y la Imagen: el intento por oponer la Palabra, en tanto ésta constituiría la verdad, lo sublime, la ética o la norma a la Imagen, entendida como lo engañoso, lo ilusorio, lo que debe ser prohibido. Tensión entre la Palabra y la Imagen porque la Imagen es deseada; Palabra que intenta alejar a los otros de la Imagen, para guardar la Imagen para sí, o, más bien, para guardar su recuerdo (2012: 143).

Por eso también al momento de explicar la simbolización psicoanalítica en Abraham, Marchant recurre al mismo lenguaje:

Así, el símbolo “serpiente” acata, por una parte, la prohibición del deseo: tomar el sexo; al mismo tiempo que, así dramatizando –escena que se esconde en palabras, palabras que son el olvido de la escena–, representa el deseo, el gesto motor prohibido. La serpiente “substituye a una acción prohibida un discurso que satisface a la vez al deseo y la ‘imago’”. Palabras, entonces, símbolos que uniéndose a otras palabras, a otros símbolos como conjuntos de símbolos crean –lo individual entretrejiéndose con lo general– poemas, y escenas que al parecer se pierden (2012: 152).

El trabajo con la noción de escena era requerido por nuestro trabajo en primer lugar porque nos permite entender la pluralidad del cristianismo: es muy simplificador en general hablar de *un* cristianismo y lo necesario resulta ser hablar de *cierto* cristianismo. En segundo lugar, la noción de escena nos permitirá mantener la diferencia indicada al inicio de esta parte: trabajar la religión y la teología como determinadas escenas de relación entre Imagen y Palabra. Por lo mismo, cabe la pregunta, si es que la escena de Moisés es la que marca la relación entre Imagen y Palabra en el judaísmo, acerca de cuál es la escena que marcaría al

cristianismo en las relaciones, separaciones y acercamientos, entre Imagen y Palabra. Nuestra apuesta es que esa escena lleva este nombre: *madre cristiana*.

## Segunda parte:

Madre. Las diversas escenas del discurso teológico.

Es necesario para el trabajo que nos proponemos empezar a abordar aquello que llamamos bajo el nombre de *madre cristiana*, nombre que debemos rastrear, encontrar en la obra de León Rozitchner: nuestra apuesta es que este nombre nos permitirá entender mejor aquel otro nombre difuso e importante, *imagen cristiana*. Pero como se verá, para leer mejor a Rozitchner con estos objetivos, será necesario que abordemos a Rozitchner *desde* Marchant, desde aquello que hemos dilucidado en nuestra Primera parte. Ahora bien, como suele suceder en toda lectura en base a un *desde*, la lectura de Rozitchner desde Marchant nos obligará a abandonar también a Marchant, a trabajar desde un intersticio entre ambos autores en función de una lectura común quizá imposible, pero que aquí pondremos en marcha. Por eso, en esta Segunda parte, nuestro primer deber será mostrar cómo orientaremos nuestra investigación desde ambos autores, y de qué forma consideramos necesario trabajar con ellos dos en conjunto para una futura investigación genealógica. Luego, entraremos en materia, de lleno en la lectura de la *escena* de las madres judía y cristiana que nos propone Rozitchner. Finalmente, abordaremos la exposición del Edipo judío en el texto de Jean-Joseph Goux, que empezamos a trabajar en la Primera parte, con las consecuencias y críticas que se establecen desde Rozitchner y Marchant.

### 1. De Marchant a Rozitchner o cómo orientar una investigación genealógica

¿Tiene algún sentido trabajar a Rozitchner desde Marchant? En principio, cualquiera que lea a ambos autores tendería a reconocer su cercanía. Ambos ocupan al psicoanálisis, ambos insisten en cierta noción de madre o de madre arcaica, ambos son continuadores o lectores de la filosofía francesa de su tiempo (Lévinas, por ejemplo, pero no único ejemplo), ambos trabajan con cierta lectura del cristianismo y del judaísmo. Sin embargo, sus puntos de partida



los distancian (aunque no necesariamente los hacen incompatibles), los que a primera vista podrían ser los siguientes: mientras en Marchant la importancia de Derrida no puede omitirse, en Rozitchner sucede lo mismo con Merleau-Ponty; mientras Rozitchner opta por una fuerte lectura “directa” e impresionante de Freud<sup>16</sup> (sobre todo del Freud del *Malestar en la cultura*), Marchant lee a Freud desde el “desencogimiento del psicoanálisis”, en los trabajos de Derrida y la vertiente del psicoanálisis húngaro, cuya figura interpretativa principal sería Nicolas Abraham; mientras el trabajo de Marchant es ante todo deconstructivo, Rozitchner insiste en su último periodo en un materialismo ensoñado de carácter enfáticamente marxista. Antes de hacer una evaluación y debatir esto punto por punto (lo que podría ser un trabajo demasiado extenso para los objetivos que tenemos acá, además de ser de relevancia dudosa), intentaremos partir de un punto de partida común entre Rozitchner y Marchant, para luego criticar a Rozitchner desde Marchant, limando ciertas asperezas que existen entre los dos, pero también exponer qué nos permite ganar Rozitchner.

Algo en lo que no hemos podido dejar de insistir en este trabajo pareciera ser un punto de partida común entre ambos autores: la distinción entre teología y religión. Rozitchner tiene muy presente esta distinción importante en la tradición de la filosofía judeo-árabe, aunque con dos denominaciones distintas. Lo que en nuestra lectura de Averroes (y Al-Farabi) llamábamos la distinción entre religión y teología, en Rozitchner equivale respectivamente a la distinción entre *poesía* y *religión*, distinción que podemos ver en su fundamental lectura del *Génesis*:

La narración bíblica era una narración poética, mítica, no religiosa: una etapa en el descubrimiento de la compleja trama que organiza el tránsito de la infancia a la sociedad adulta, pero para que se la comprenda y se acceda con ese descubrimiento a una vida más humana, más comprensiva de nuestros impulsos, en la que los hombres puedan modificarse a sí mismos como pueblo con sus propias conquistas que se elaboran en la producción imaginaria de nuevas ideas sobre sí mismos. Esto es lo novísimo que la narración judía aporta a la cultura. La religión en cambio se apodera de la poesía popular, la creadora de mitos, para congelar el proceso en el que se elabora esa sabiduría y

---

<sup>16</sup> Trabajo que realiza en *Freud y los límites del individualismo burgués* y *Freud y el problema del poder* principalmente.

convertir la descripción razonada -"por ello", "esta vez sí"<sup>17</sup>, que trazan el desarrollo de un encadenamiento de imágenes significativas que se enlazan como una deducción, que acceden en su propio elemento a la conciencia- en una interpretación rabínica y sacerdotal por cuyo poder quedan, soslayadas, como restos insignificantes (2015: 39-40).

Para Rozitchner, el núcleo de los relatos judíos es su poesía, y aquello que se deja entrever en esa escritura es una exposición imaginal de aquello que constituye el fundamento de la razón, la palabra, la ley: la experiencia de la madre arcaica, o aquello que Marchant llama, vía Imre Hermann, *Unidad Dual* (abordaremos este tema concretamente en nuestro segundo apartado de esta parte). Sin embargo, su lectura teológica o rabínica por medio de la reflexión racional (reflexión de una razón que busca a toda costa eliminar cualquier vestigio de la razón sensible, primera, materna) intenta justamente eliminar toda imagen a favor de una palabra que resume su sentido: el discurso teológico explica en qué sentido las imágenes del texto sagrado son "verdad", cuál es la verdad en esas imágenes, y este sentido siempre coincide con el ocultamiento de lo materno a favor de la razón y la ley paternas. Ahora bien, lo interesante aquí es que, para Rozitchner, estos son dos niveles que desembocan en un tercero, en un movimiento, que en cierto sentido se podría llamar dialéctico, en el relato cristiano que se caracteriza por ser la encarnación total del discurso teológico en la imagen poética. Por eso, el proceso de estos niveles del discurso tiene que ver con un proceso por el cual la divinidad es tenida en un sentido cada vez más sublimizado, o en un sentido más abstracto, quitándole todo aquello que pueda recordar algún elemento materno: la alucinación del cuerpo, la importancia de lo sensorio en el cuerpo vivo, la afectividad, el calor. En sus propias palabras:

Primer nivel: descubre (poesía judía del *Génesis*) la fantasía de ser carne de su carne con la carne de la madre en el adulto. La infancia en el adulto.

Segundo nivel: judío tradicional. Metáfora racional desde la unidad parental judía: ser con la mujer como el Uno divino. Dios y la metáfora racional de unidad abstracta proyectada en lo sensible y afectivo, vivido con la unidad sobreagregada del cuerpo

---

<sup>17</sup> Expresiones del *Génesis* que interpreta ahí Rozitchner.

paterno masculino. La totalidad de la materia humana no queda desvalorizada en forma radical: persiste aunque racionalizada en la legalidad que la limita y autoriza. Dios no es aún totalmente abstracto pues tiene en su unidad suficiente las cualidades antropomorfas del cuerpo que desde la imaginación infantil, la única actualizada y autorizada, aún lo anima. No es el Dios abstracto del cristiano.

Tercer nivel: Pablo cristiano. El encuentro de los cuerpos es puro encuentro sólo entre cuerpos sin poesía, y sin metáfora. No tiene ninguna significación espiritual. Como expresión de ese tercer nivel es el extremo límite en la mecanización de la materialidad humana. Es sólo materia deshumanizada que se acopla como meros cuerpos animales, des-espiritualizados. Lo inconsciente de la infancia ha sido radicalmente excluido, y con ello la historización de la vida de los hombres. Ahora todos los hombres son como niños que el cristianismo desearía que fueran: viven inmersos en una alucinación cerrada (Rozitchner 2015: 50).

Aquí principalmente dos cosas merecen ser destacadas. En primer lugar, que el paso de la poesía judía a la interpretación rabínica, y luego a los textos de Pablo, se ordenan en un grado cada vez mayor de abstracción. De lo que se trata, para Rozitchner, en esta progresión, es la represión cada vez mayor de lo materno, y por lo tanto de lo corporal-afectivo, de lo material, de modo que el “de dónde” materno pasa al origen paterno que instala el cristianismo: un Dios totalmente inmaterial (que va de la mano con la inmaterialidad de la figura de la madre), pero también desafectado (distinto al colérico Dios del judaísmo). En segundo lugar, vemos que Rozitchner admite la posibilidad de que se instale una opción intermedia entre la distinción que hemos instalado entre religión y teología: una teología religiosa (o una religión poética) si se quiere, un discurso normativo, racional y racionalista, que se vale de la poesía, de lo afectivo, para expresarse. Tal como enuncia Rozitchner en varios pasajes, el cristianismo descubre el núcleo inconsciente de la poesía judía para ejercer desde allí una acción represiva de lo materno de un modo mucho más eficaz que lo que pudo hacer el judaísmo tradicional. En este sentido, el Nuevo Testamento, pero también los textos de Agustín, no deben tomarse simplemente o sin más como un discurso teológico: el uso imaginal del discurso va más allá del discurso teológico (voz racional), pero también más acá

del uso libre de la imagen presente en la poesía judía. Por esto, para Rozitchner el discurso agustiniano es un ajustamiento de lo poético a lo dictado por la razón teológica:

Entonces san Agustín es quien, conmovido hasta lo más hondo, y para salvarse del terror que lo amenaza, invierte ese planteo que contiene lo inconsciente y lo consciente simultáneamente, desplegado cada uno en ámbitos distintos: el uno jugándose en el Paraíso, absoluto y sin tiempo; el otro en la realidad dolorosa del tiempo, del trabajo y de la muerte. Pero Agustín enfrenta y lo actualiza con su propia madre que *le sirve de soporte imaginario a sus conceptualizaciones racionales en la teología* para trazar un abismo infinito entre la mujer y el hombre, entre la madre y el niño (Rozitchner 2015: 54-55; subrayado por nosotros).

Sin embargo, no resulta difícil notar una limitación en aquello que se presenta en Rozitchner. Y es que para el autor argentino el cristianismo es uno en inspiración y realización, es un solo gran envío con distintas modulaciones en donde la importancia de la inmaterialidad y la sublimación de la imagen se profundizan en un mismo grado. Así por ejemplo en el pasaje siguiente: “los rabinos se casan, mientras que los curas cristianos para quedarse solos, sin nadie, sólo con la madre adentro, se ponen la sotana de minas y se quedan puros, sin mujer alguna” (2015: 55); donde vemos claramente que no hay una diferencia clara entre el cristianismo y el catolicismo católico apostólico romano. Pero de manera aún más impresionante encontramos el siguiente pasaje que busca justificar la importancia de san Agustín:

desde el origen del cristianismo hasta nuestra época, veinte largos siglos, nunca hubo un cambio fundamental del modelo religioso ni de su esquematismo simbólico. Durante todo su desarrollo, aun con sus múltiples variantes y protestantismos, se mantuvo en Occidente hasta nuestros días la figura de Cristo torturado y ajusticiado como imagen determinante, y las narraciones del Nuevo Testamento como palabra sagrada. No olvidemos que Agustín fue el modelo también de aquellos que se enfrentaron a la Iglesia, para Lutero y para Erasmo (2007: 11).

Aquí la presentación del cristianismo como unidad es aún más palpable, ya que se intenta establecer una sola gran historia (en la cual sería una figura determinante san Agustín). Sin embargo, si bien es cierto que Agustín resulta importante para el catolicismo, éste no resulta

un personaje tan importante para los otros cristianismos (por ejemplo, para el arrianismo y para los cristianismos que quedaron fuera de los concilios de Nicea, de Éfeso y de Calcedonia). Otro cristianismo es posible: la lectura de León Rozitchner se dedica a la lectura de un cristianismo propiamente *económico* del que hacen parte fundamentalmente el catolicismo romano y los protestantismos luterano y calvinista (importante es en este sentido la discusión en el concilio de Calcedonia en torno al título de *theotokos*<sup>18</sup>).

Este punto nos obliga a ir más allá de Rozitchner, gracias a la noción de *escena* presente en Marchant: Rozitchner trabaja “escenas teológicas” del cristianismo, una deriva específica de éste, con determinada trayectoria, no única (así como no hay un envío *uno*), pero que sin embargo no deja de poner en movimiento lo esencial de una genealogía. La tesis general de Rozitchner en su lectura del cristianismo consiste en ver cómo el dominio de lo subjetivo por el cristianismo, que tiene como modelo a san Agustín (y lo que en él se juega), es una de las condiciones de posibilidad de la aparición del capitalismo contemporáneo:

Pensamos que el capitalismo triunfante, acumulación cuantitativa *infinita* de la riqueza bajo la forma abstracta monetaria, no hubiera sido posible sin el modelo humano de la infinitud religiosa promovido por el cristianismo, sin la reorganización imaginaria y simbólica operada en la subjetividad por la nueva religión del Imperio romano (2007: 9).

Por lo mismo, en este sentido Rozitchner nos permite ir más allá de Marchant: abrir un camino histórico (no historiográfico) desde el cual leer nuestra condición presente, es decir, pasar de la lectura del Edipo cristiano a la del Edipo “capitalista”. Es por eso que el cruce de ambos autores se nos revela como fundamental para el objetivo de largo aliento de este trabajo (véase la Introducción), que hemos llamado genealógico: Marchant nos explica en qué consiste trabajar *escenas*, Rozitchner apuesta por una lectura de escenas que nos impactan desde la lejanía de su aparición, que a pesar de la distancia temporal nos permiten pensar una condición actual. Pero no sólo eso. El proyecto de Rozitchner también considera cierta recuperación de la poesía judía primaria (tal como veíamos en la cita acerca del *Génesis*), que llamaré bajo el nombre de *materialismo ensoñado*, recuperación de aquella

---

<sup>18</sup> Discusión que no puede sino ofrecerse aquí de manera resumida en nuestra tercera parte.

“trama que organiza el tránsito de la infancia a la sociedad adulta [...] para que se la comprenda y se acceda con ese des-cubrimiento a una vida más humana, más comprensiva de nuestros impulsos, en la que los hombres puedan modificarse a sí mismos como pueblo con sus propias conquistas que se elaboran en la producción imaginaria de nuestras ideas sobre sí mismos” (2005: 39), descubrimiento de que “no se puede hablar de materialismo, de cuerpo humano, si no recuperamos el ‘sentido’ que, por ser ‘histórico’, la experiencia soñada con la madre le agrega para siempre a la materia” (2011: 29).

Una vez establecido lo anterior, debemos ahora entrar en Rozitchner propiamente tal. Insistiremos principalmente en tres elementos de su lectura de su último periodo: la simbiosis arcaica con la madre (lo que en Hermann se llama *Unidad Dual*), la usurpación cristiana a la madre (o la desmaterialización de la madre), y finalmente explicaremos bien la importancia de un materialismo ensoñado.

## 2. Unidad Dual y la simbiosis arcaica

Punto de partida para Marchant (Hermann y Abraham), tanto como para Rozitchner, es aquello que llamaremos *unidad dual* (denominación abrahamista-hermanniana): “un período en el que madre e infante habrían vivido inseparables, en la unidad redoblada de su completitud respectiva” (Abraham 1972: 35). En la medida en que creemos que ambas reflexiones, sin tomarse en cuenta ellas mismas explícitamente, se aclaran mutuamente, expondremos en primer lugar la unidad dual en el sentido de Hermann, para luego complementar aquella tematización con la noción de *simbiosis* presente en Rozitchner. La razón de esto es bien simple: Rozitchner no insiste en esta unidad en ningún momento (a qué se debe, de qué carácter es, etc.), de modo que entregamos una fundamentación que, si bien es ajena a este autor, permite comprender varios elementos de su pensamiento poético.

a) *Hermann, la unidad dual y el instinto de “agarrarse a”* (cramponnement<sup>19</sup>)

La obra de Imre Hermann, el psicoanalista húngaro, *El instinto filial*, consiste principal y centralmente en un sólo ejercicio: la comparación de los resultados del psicoanálisis y de la zoología de los primates (y no de animales o formas de vida más “alejadas”, como sucedía en Freud o en Ferenczi), de modo que por este proceder el psicoanálisis se vea enriquecido, identificando los instintos arcaicos del hombre<sup>20</sup>. Tal como dice el mismo Hermann:

Nuestro método es eminentemente de comparación. Co-ordena los hechos obtenidos por la experiencia psicoanalítica por una parte y los hechos sacados de la zoología de los Primates, por otra parte (Hermann 1972: 64).

De esta manera, no sorprende que la noción de unidad dual se vea habilitada en primer lugar por una comparación con los primates, que permite rastrear un fenómeno psicoanalítico así en el humano:

El hecho fundamental, punto de partida de todas las observaciones respecto a este tema, es aquel del joven simio que pasa los primeros días de su existencia sujetado al cuerpo de su madre (1972: 85).

Por eso, la unidad dual se establece como una especie de situación primera, cuyo quiebre coincide con el comienzo del crecimiento (o el principio del desarrollo de la autonomía) del primate. Este quiebre primero de la unidad dual, sin embargo, no inhibe aquello más importante involucrado en la situación primera de unidad dual: el instinto de agarrarse (en francés, *instinct de cramponnement*).

Antes de entrar propiamente en el instinto de agarrarse, debemos entender bien a qué se refiere Hermann al hablar de “instinto”. Tal como bien apunta Nicolas Abraham, con

---

<sup>19</sup> Hay una tendencia actual en la bibliografía psicoanalítica en español (por ejemplo, Boschán 2011) a traducir *cramponnement* por “aferramiento”, traducción muy convincente y adecuada. Sin embargo, Marchant traduce el *instinct de cramponnement* como el “instinto de ‘agarrarse a’”, de modo que mantendremos esta traducción chilena, simplificándola como “instinto de agarrarse”.

<sup>20</sup> Debe recordarse que *Los instintos arcaicos del hombre* (*Az ember ösi ösztönei*) es el título original de la obra de Imre Hermann, que fue reemplazado por *L’instinct filial* en la edición francesa.

“instinto” Hermann se refiere a cierto modo de entender el concepto metapsicológico de *Trieb* (pulsión):

Para Hermann, la pulsión es instinto, en el sentido casi biológico. Para él, a través de sus diversos modos de simbolización, el instinto humano se presta a un estudio tan concreto como su archi-modelo: el instinto animal (Abraham 1972: 41).

Para Hermann, el instinto es espontáneo como los reflejos, pero se distingue de éstos al tener que cumplir con siete características principales: 1) el instinto es hereditario y común a un grupo zoológico; 2) el instinto se dirige a un objeto biológicamente determinado; 3) el instinto tiene un fin biológicamente motivado; 4) el instinto se manifiesta en fenómenos con relaciones específicas a la espacialidad; 5) el acto instintivo produce placer o al menos produce alivio; 6) el instinto implica una exteriorización brusca a partir de un flujo interno continuo; 7) el instinto se presenta de forma *arremolinada* (en francés, *tourbillonnante*): es decir, no sigue la lógica de la línea recta, sino la del desvío, la del ir y venir, etc. El instinto de agarrarse cumple con estos aspectos, en la medida en que: 1) el instinto de agarrarse se encuentra en todos los primates (incluyendo a los humanos, e incluso otros mamíferos); 2) el instinto está dirigido a la *madre*, o elementos de ella, como los pelos (objeto); 3) el instinto tiene como fin la realización del acto de agarrarse, o la restitución de la unidad dual; 4) el agarrarse tiene una relación específica con la espacialidad (acercamiento); 5) la realización del acto de agarrarse produce un alivio y resulta ser un apoyo en los momentos de angustia y tristeza (por ejemplo, un determinado primate se agarra a una barra de metal en ausencia de su madre cuando está estresado; el hombre cruza sus brazos agarrándose los hombros en momentos de angustia; la postura para rezar tendría relación con el instinto de agarrarse; etc.); 6) el acto de agarrarse siempre resulta de una exteriorización brusca de una pulsión interna; 7) su carácter arremolinado se deduce de la tendencia del instinto a desaparecer y volver de formas cada vez más nuevas.

Sin embargo, si bien para Hermann este instinto es un hecho observable en todas las especies de primates (donde el recién nacido pasa los primeros meses de vida agarrado a su madre mientras esta realiza sus labores diarias), resulta ser más difícil su observación en el hombre. Pero algunos vestigios de este instinto permanecen: el reflejo de la mano del recién nacido a



contraerse en presencia de algún objeto, la succión del dedo, el porte de los niños en los pueblos indígenas, etc. En este sentido, en el hombre sigue presente este reflejo:

A mi parecer, el *reflejo* de prehensión deriva del *instinto* de prehensión que, a su vez, se explica por la necesidad instintiva de agarrarse al cuerpo de la madre. [...]

Así, el pequeño del Hombre aparece no sólo como capaz de agarrarse, sino también como experimentando este acto en tanto necesidad. En los países pertenecientes a la esfera de la cultura occidental, *el niño es arrancado prematuramente al cuerpo de su madre*. Su “incapacidad” a mantenerse suspendido debe ser interpretada como una inhibición: va simultáneamente, por una parte, con la pobreza del sistema piloso en el Hombre y, por otra parte, con la acción de las instituciones propias a la cultura (Hermann 1972: 102).

De esta manera, Hermann defiende la existencia de este instinto en el hombre, tal como existe en el resto de los primates, pero con una sola novedad respecto a éstos: este instinto se ve inhibido biológica (empobrecimiento del pelaje) y socialmente (instituciones que tienden a separar al bebé de la madre). Sin embargo, es justamente esta represión del instinto lo que permitirá que vuelva de otras formas (simbólicamente) y en determinadas circunstancias (arriba señalábamos la angustia, por ejemplo):

Así, el instinto de agarrarse es común al Hombre y a todos los Primates. Se manifiesta desde el nacimiento, pierde un poco de vigor al cabo de algunos meses, pero reencuentra toda su fuerza durante el sueño, en la angustia y cuando el sujeto tiene el sentimiento de estar abandonado. Se perturba el desarrollo normal de este instinto y aquello artificialmente, cuando se le quita el infante a su madre. La unidad dual de la madre y el niño, natural en los Primates, es destruida: mientras más se eleva el nivel de la cultura, más completa es esta destrucción. Así la manifestación del instinto de agarrarse se encuentra obstáculos en el Hombre desde el nacimiento.

Ahora bien, el psicoanálisis muestra que un instinto no satisfecho no se reabsorbe ni queda sin efecto sobre la dinámica de los acontecimientos psíquicos. Va a constituir un “punto débil” del psiquismo y, en caso de peligro, en situaciones de frustración o bajo el efecto de influencias traumatizantes, provocará fácilmente manifestaciones de *regresión*. Este punto débil ocasionado por el instinto de agarrarse no satisfecho

consistirá en una recrudescencia regresiva, en caso de decepción o pérdida de seres queridos (1972: 110).

El instinto de agarrarse estará presente en el hombre en las regresiones, pero también en sus fenómenos derivados. Para Hermann, el instinto de agarrarse (y su contraparte reactiva, la tendencia a la separación<sup>21</sup>), resulta ser un instinto central que explica toda una serie de comportamientos humanos substitutivos: el ir a la búsqueda, el esconderse, el pensar, la búsqueda del calor; no por nada, según Abraham, “Hermann llega a sostener que, a fin de cuentas, todos los instintos parciales serían derivados del agarrarse inhibido” (1972: 45). Es por eso que, si el objeto del instinto de agarrarse siempre es la madre y si este instinto de agarrarse tiene una serie de fenómenos derivan de él, Marchant está justificado en afirmar lo siguiente:

Para Hermann, el origen -como origen que falta, como falta de origen- del animal llamado hombre se encuentra en el instinto arcaico, pero inhibido, del “agarrarse a”, es decir, en el archi-acontecimiento traumático de la separación, de la caída -experimentada como sostén que falta o como falta de sostén-, del ser arrancado a la madre. Pérdida -siempre ya- la “unidad dual” -esa relación de mutua complementaridad entre la madre y el hijo-, pérdida su “unidad”, su “identidad”, su “yo” (¡que es dual!), el animal llamado hombre tiende a agarrarse a todo lo que pueda suplir a la madre. *Madre es, entonces, todo aquello a lo que el hombre se agarra. La llamada madre real es sólo el primer y más constante agarre del hombre, pero madre son: senos, cuerpos, alimentos, manos, pies, sexos, cosas, ideas, especialmente éstas últimas, las ideas* (Marchant 1997: 39; la cursiva es nuestra).

Marchant sin embargo agrega un nuevo elemento a la reflexión (o más bien, insiste en un punto en particular). Si la pulsión de agarrarse se experimenta como un instinto, como una necesidad constitutiva, fundamental del hombre, y esta pulsión desemboca en realizaciones regresivas y substitutivas en el ámbito de la cultura, de lo propiamente humano, gracias a la inhibición biológica y la represión social de este instinto, la conclusión que se asoma es la

---

<sup>21</sup> “La tendencia a la separación debe ser concebida como una formación reactiva, *como una defensa contra el instinto de agarrarse*, pero también como la repetición de un traumatismo de separación sufrido en la pasividad” (Hermann 1972: 115).

siguiente: nunca hay propiamente unidad dual, ésta resulta ser una necesidad teórica y pulsional derivada del instinto de agarrarse. Por lo mismo, *la madre falta*, en un doble sentido: la madre no está (no está presente, nunca llega a la presencia plena), pero, además, y sobre todo, la madre nunca logra colmar el deseo de la unidad dual. La madre *falta*, moralmente:

Ahora bien, la consistencia de este agarrarse es meramente ilusoria. Jamás el hombre logra realmente agarrarse. La madre es una idealización del hijo, un producto, una invención del hijo. A su vez, la madre proyecta en su hijo su propia ausencia de madre, de esa, su madre, que no fue la suya; se compadece a sí misma, rememora en sí misma su orfandad. El amor materno, entonces, no es sino instinto filial: la madre ama en el hijo el hijo deseoso de madre que ella fue. Pero, pese a todos sus deseos, la madre no puede llenar el deseo de madre del hijo; para el hijo la madre es esencialmente infiel. Infidelidad de las madres, orfandad radical, sin remedio, del hombre.

Infidelidad de la madre, vale decir, infidelidad de todo cuerpo. De esta manera se habría demostrado, creemos, apoyándonos, utilizando la doctrina de Hermann que el fondo de todo sueño, el fondo inconsciente del hombre, es la ausencia del cuerpo en general -de un cuerpo al cual uno se pueda agarrar [...] (Marchant 39-40).

De esta forma, la formulación anasémica marchantiana de la madre (“madre es todo aquello de lo cual uno se agarra”), insiste tanto en su carácter central como eminentemente *corporal*. Qué sentido tiene esta corporalidad sólo puede entenderse a la luz de la lectura rozitchneriana.

#### b) *Rozitchner, la simbiosis y el ensoñamiento*

En los últimos textos de León Rozitchner (desde *La Cosa y la Cruz* en adelante), vemos la tematización de un concepto semejante al de la *unidad dual* en Hermann. Se trata del concepto de *simbiosis* (en una ocasión, *conjunción*), tal como encontramos en los pasajes siguientes:

Si nos tomamos en serio el carácter prematuro del nacimiento del hombre a la cultura, quiero decir del niño que nace del vientre de la madre y forma con ella al comienzo el primer Uno que sólo el tiempo irá desdoblado y separando, y reconocemos por lo tanto en nuestro origen la existencia de una etapa arcaica en la infancia donde la carne, materia ensoñada desde el origen de la materialidad humana, organiza las primeras experiencias en unidad simbiótica con el cuerpo que le dio vida, absoluto sin fisuras donde el sueño y la vigilia no estaban separados todavía (Rozitchner 2011: 9).

La conjunción vivida con el cuerpo de la madre del cual cada uno se ha desprendido dejó su estela donde se despliega, en su materialidad etérea, cada cosa que vemos, porque su cuerpo fue la primera materialidad extensiva desde la cual se fue abriendo, en su cuerpo expandido, la materialidad del mundo hasta abarcar todo lo que existe (Rozitchner 2011: 35-36).

Ahora bien, de estos dos pasajes no sólo se deduce la presencia de la idea de unidad dual, sino que algo que se anunciaba en el pasaje citado de Marchant (la relación entre unidad dual y cuerpo), se vuelve en Rozitchner parte central de su investigación. Por otra parte, dicho sea de paso, también vemos en Rozitchner esta consideración de que la unidad dual es una idea límite que permite explicar fenómenos derivados.

La dimensión corporal de la unidad dual es acentuada por Rozitchner en todo momento. De lo que se trata, para Rozitchner, es de mostrar que hay un ámbito de los afectos, del cuerpo propio (en el sentido de Merleau-Ponty), que está supuesto por el concepto y por la lógica, que los antecede materialmente. Se trata para Rozitchner de mostrar que hay dos lenguas que circulan, una lengua afectiva-corporal-imaginal materna y una lengua abstracta paterna. Por lo mismo, a la primera corresponde la denominación “lengua”, y a la segunda “palabra”:

Y si nos damos cuenta que la lengua llamada paterna en la que todos estamos incluidos, que ordenó con su lógica nuestro pensamiento, en realidad supone necesariamente una “lengua anterior que la lingüística ha dejado de lado. Y si tratamos de recuperar esa primera lengua, que no tenía palabras que permitieran la separación entre significante y significado, y era diferente por lo tanto a la que ahora hablamos, pero que iba creando sin embargo el lugar más propio de ese intercambio que nos abrió el sentido, y que es necesario suponerla para hablar luego la que ahora hablamos (2011: 13).

Por eso no podemos menos que seguir pensando que el afecto es el que contiene el sentido, y si cuando pensamos no se reaviva para sostenerlo, y no sentimos que conmueva el cuerpo, dejamos de lado la prolongación ensoñada del cuerpo materno que es el “elemento”, el “éter” que da sentido pleno al pensamiento aunque sea “abstracto”, así como silenciamos el sonido originario de las palabras al leerlas sin que ni siquiera se muevan los labios (2011: 18).

Las consecuencias de estas consideraciones son múltiples. En primer lugar, esta forma de entender la unidad dual como origen afectivo permite a Rozitchner pensar de una nueva forma lo que quiere decir el materialismo histórico, que rebautizará como *materialismo ensoñado*. Si la unidad dual es una vivencia deseada y, como tal, constitutiva del sujeto, en ella debe verse el principio común histórico previo a toda historia:

el desarrollo humano desde el estadio prematuro del nacimiento del niño es el único origen histórico que, a diferencia de todos los otros que nos son externos tanto en el espacio como en el tiempo, sólo lo encontramos como indudable y vivo dentro de nosotros mismos -porque la historia recomienza cuando uno nace. [...] Si la madre no hubiera abierto con el hijo el espacio del ensoñamiento que es la trama del pensamiento, ninguna lengua hubiera podido crearse, porque no habría habido una materia ensoñada en la cual inscribirse. No hubiera existido un materialismo histórico (2011: 17).

De ahí que experiencia materna arcaica (o la suposición de la unidad dual) se vuelve relevante en la comunidad, como principio afectivo que rige las relaciones intersubjetivas y las posibilita. Lo que nos lleva al segundo punto: este núcleo de la sociabilidad es aquello que pone de relieve justamente la poesía judía en general y el *Génesis* en específico. Tal como anunciábamos previamente, es en este sentido que Rozitchner afirma que el relato bíblico constituye un ejercicio de autoconocimiento gracias al cual los hombres podrían “modificarse a sí mismos como pueblo con sus propias conquistas que se elaboran en la producción imaginaria de nuevas ideas sobre sí mismos” (2015: 39-40). Por eso, el contenido del *Génesis* tiene que ver con una exploración, por medio de la escritura, de la experiencia de la unidad dual, contenido que Rozitchner organiza en tres *volets* de un tríptico en su texto “Génesis: la plenitud de la verdad histórica”.

Si es que el *Génesis* pudo ser leído de modo patriarcal, es justamente porque el núcleo de su contenido (la unidad dual entre madre y niño) no está *simplemente* puesto ahí, si no que requiere un trabajo interpretativo, para descubrir las huellas de una madre que fue reprimida. El primer *volet* es interpretado según dos momentos principales de la narración de Elohim, Gn. 1:3-5, el comienzo de la creación del mundo y Gn. 1:27, la primera creación del hombre y la mujer (como se sabe, luego hay una segunda creación de la mujer que coincide con el cambio de nombre, de Elohim a Jehová). En cierta medida, Rozitchner encuentra una determinada dislocación entre estos pasajes. El comienzo del *Génesis* trata de describir, según Rozitchner, una creación objetiva del mundo, pero con los elementos arcaicos infantiles del hombre:

La generación y la creación puede retomarse como una descripción ampliada a la generación del mundo, que toma como modelo implícito la generación del hijo por la madre y como este lo ve aparecer desde su propio acceso al mundo exterior, pero descripta por un narrador adulto que la rememora con representaciones sensibles, que pertenecen a los sentidos corporales de un niño. [...]

La creación del mundo, vista e imaginada por el niño le proporciona al narrador las imágenes que ahora le atribuye a la creación divina, pero que el niño ha vivido con el cuerpo de su madre. [...] Cuerpo materno primero, ilimitado. Primero el caos primitivo, de límites y contornos indecisos, espacio sin márgenes, desierto, la tierra como cenagosa, húmeda, mezcla en estado informe, amorfa y vacía, oscura y “abisal”, que algunos exégetas interpretaron por su origen idiomático como supervivencia que ante sí, en otras mitologías, se referían a las diosas maternas (2015: 72-73).

Lo interesante de esta descripción para Rozitchner en este sentido es que, en primer lugar, lo materno está presente en su ausencia: el caos como principio pasivo coincide con las diosas femeninas de otros mitos fundadores (como Tiamat en la mitología babilónica), pero aquel principio materno está totalmente eliminado en la lógica de esta narración de modo explícito. La madre sobrevive en sus elementos, pero también sobrevive en la medida en que la creación del mundo se da con los materiales que nos provee la madre. Los elementos de la creación provienen de imágenes infantiles: paso de las tinieblas a la luz (primer elemento notado cuando el niño es *dado a luz*) y luego complejización de elementos que en principio son uno

(separación del día y la noche, separación de las aguas, separación del agua y la tierra, etc.).

Por eso, después de citar Gn. 1:3-5, Rozitchner afirma:

El primer día en la creación es igual a aquel en que el niño se abre a la primera percepción del mundo, luego de la primera angustia de su nacimiento, la separación hacia fuera del cuerpo de la madre y la elevación sublime de su cuerpo a sus brazos y a sus pechos que por primera vez lo acogen. La separación de la tierra de las aguas, del día y de la noche, coincidiría así con el descubrimiento de la oscuridad y de la luz como desde el nacimiento se inaugura por primera vez al niño cuando abre y cierra los ojos. La experiencia de esta generación del mundo no coincide con las percepciones adultas: se las piden prestadas a la infancia, pero a una infancia como mero cuerpo vivo (2015: 74).

Sin embargo, a pesar de que en esta creación está presente lo infantil, así como lo materno está reprimido, lo infantil también intenta borrarse. Prueba de esto sería que lo infantil arcaico está presente en la creación del mundo, pero no en la creación del hombre. Al parecer, el hombre es creado directamente en su forma adulta (Dios le habla en su voz de adulto), y la creación del hombre y la mujer parece ser totalmente “ideal” y “objetiva”, intentando borrar todo resto de infantilidad y maternidad (ya que por supuesto, nacen de un Dios padre):

No hay niño todavía en la Biblia: el hombre nace adulto. El nacimiento en la infancia sólo sirve para tomarla como analogía del origen del mundo: allí termina el papel de lo imaginario infantil en el *Génesis*. La infancia ausente sólo sirve de fondo para construir con sus figuras el nacimiento del mundo que Dios crea. Imaginario infantil y realidad adulta coinciden en el Génesis que la divinidad produce, y ambos se concilian con el origen “objetivo” del mundo: los dioses paganos han desaparecido (2015:73).

De ahí que aquellos elementos alucinados, ensoñados, presentes en esta primera parte del relato del *Génesis* resulten estar objetualizados fríos: se trata de un relato para adultos. Aquí hay una *desacralización*, o des-ensoñación de la unidad dual, reprimida en el relato del origen, que, como todo contenido reprimido, *vuelve*:

Vemos aparecer una escena donde los contenidos imaginarios, arcaicos, de la primera infancia, la sustancia sensible y vivida del primer asomo a la existencia en la apertura a la percepción del mundo infantil es utilizada, pero des-sacralizada, en el mito como

“material” para explicar el Génesis divino que el narrador les cuenta a los adultos (2015: 74).

Pero si en Gn. 1:3-5 vemos elementos infantiles racionalizados, razón sin infancia pareciera haber en Gn. 1:27: “Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó”. Nuevamente vemos aquí la notoria ausencia de la madre en este pasaje. Sin embargo, la interpretación de Rozitchner nuevamente insistirá en las huellas de la simbiosis arcaica con la madre. Aquí es el narrador el que cuenta la creación del hombre, Elohim no dice al hombre como dijo la luz al crear la luz, de modo que es el narrador, el poeta, el que “pone en juego lo que las marcas de la infancia incluyeron en su propio cuerpo” (2015: 76) y esas marcas de la infancia se pueden ver claramente en la parte final del versículo: “varón y hembra los creó”. A pesar de la ausencia de madre, quedan restos de la experiencia del narrado con la madre en la creación del hombre, ya que en el relato lo masculino va *junto con* lo femenino. Y esta unión de lo masculino y lo femenino (unidad dual del narrador, presumiblemente masculino, con su madre) no tiene un carácter meramente espiritual, de una voz sublimada, de un espíritu patriarcal, sino que tiene un carácter radicalmente sensible: “la palabra hebrea ‘imagen’ se refiere siempre al carácter sensible que esta tiene” (2015: 76). Por lo mismo, si el hombre y la mujer creados son creados a imagen de Dios, Dios tiene que ser masculino y femenino indiferentemente, tiene que ser la unión de la dualidad, unidad dual. De esta manera, la conclusión de la lectura de Rozitchner del primer *volet* del tríptico no puede ser sino esta:

Aquí en la primera narración de la primera puerta abierta, no hay lengua materna, sino la lengua paterna que retiene de lo originario lo que su matriz patriarcal dejó pasar para describir el nacimiento del mundo sin que la lucha de sexos los inquiete. Es el poder constructor de la lengua materna la que le permite luego al hombre creer que cuando habla tiene la certidumbre creadora de las palabras primeras de la madre, brotadas de su cuerpo. Pero no lo sabe, porque para ello tendría que partir de la experiencia sensible del niño con su cuerpo cobijante donde cada significación se iba creando, resonando en el cuerpo. El cuerpo afectivo e imaginario es el sismógrafo de los cataclismos que las puras palabras producen cuando nos sacan de quicio (2015: 80).



Sin embargo, todo aquello que está oculto en el primer *volet*, según Rozitchner, está expuesto en el tercero, que consiste ante todo en la segunda creación del hombre y la mujer, en Gn. 2:7-25. Y esto porque, para empezar, el Edén es claramente un sueño<sup>22</sup>, dada la coincidencia entre el despertar y el sueño que se da en el Edén: vigilia y sueño sólo pueden coincidir en el sueño, y coinciden porque la mujer soñada está ahí (hecha a partir de la costilla de Adán) cuando Adán despierta. Por lo mismo, si el relato de Elohim estaba marcado por una objetividad fría, el relato de Jehová por el contrario implica una alucinación, un ensoñamiento, que lo hará también ser más apasionado, y si el materialismo materno es un materialismo ensoñado (como vimos antes y seguiremos viendo más adelante) y no mecanicista (ahí radica en parte la crítica marxista), todo sueño remite necesariamente a la madre:

*El sueño es la prolongación del niño en el adulto que sueña, y que por algo vuelve a soñar y no sólo a dormir en cada noche: cada noche volvemos al fundamento originario de la vida que nos hizo hombres. Entonces volvemos a la madre. Nos muestra el origen del saber en la tierra: los sueños son la realidad en la infancia. Y seguimos soñando cada noche para no perder el rumbo: para no abandonar las primeras marcas que nos abrieron al mundo, no sólo para reponer energías (Rozitchner 2015: 82)<sup>23</sup>.*

De este modo, la aparición del paraíso en el relato bíblico remite directamente a la naturaleza materna del poema, lo que obviamente no quiere decir que acá no haya nuevamente un intento de ocultación de la madre, aunque aquí claramente más dificultado. Prueba de ello es la prohibición (ley divina que no puede sino terminar en muerte) de comer del fruto del conocimiento de lo bueno y de lo malo. ¿Qué quiere decir la inclusión de una prohibición en el sueño, lugar por excelencia de la expresión ilimitada de los deseos más ocultos? Para Rozitchner, la ley divina (ley paterna) está ahí justamente para que no se den cuenta los

---

<sup>22</sup> Es interesante que hay dos figuras claramente distinguidas que refieren psicoanalíticamente a la infancia y a la vida adulta, respectivamente el Paraíso y el Desierto (Marchant 2009: 31).

<sup>23</sup> Dos reflexiones relevantes sirven acá haciendo puente hacia Marchant. En primer lugar, la siguiente convicción de Ferenczi: “Debo aún señalar la relación estrecha que existe entre el apareamiento y el *sueño*, tanto en el hombre como en numerosas especies animales. Es en perfecta concordancia con nuestras previsiones teóricas, puesto que consideramos tanto el sueño como el acto sexual como regresiones a la vida intra-uterina” (2002: 100). En segundo lugar, una frase de cierto escritor chileno, que me fue referida por R. R., V. M. y F. S.: “Si con Marchant podemos decir que el mar es la madre, los sueños son el oleaje”.

hombres del fundamento materno del Edén. Conocer el bien y el mal, es conocer lo materno, ya que de ella viene materialmente la posibilidad de distinguir lo bueno y lo malo:

Porque lo que nos dio a distinguir el Bien y el Mal es la experiencia con el cuerpo de la madre: allí se origina, cuando comía de su cuerpo. Lo bueno está dentro, lo malo está afuera: la primera lógica es la del sí y del no, del tragar o escupir, como Freud lo señala (2015: 83).

Por lo mismo, la huella primitiva del tragar y escupir propio de la etapa oral del niño sobrevive en el relato bíblico: el conocimiento, la capacidad de distinción, proviene de comer el fruto del árbol del conocimiento. El fruto fue visto y fue comido: “La imagen y la oralidad sensual están en la base de la razón” (2015: 114), y el origen materno del conocimiento de lo bueno y de lo malo “se adquiere comiendo, no escuchando: entra por la boca, como del bello fruto de la madre, la leche, entraba; relación oral por lo tanto” (2015: 84). De ahí que la lectura de Rozitchner de la ley divina sea clara, se trata de una ley que no busca más que esconder a la madre:

¿Qué nos prohíbe la ley divina? Conocer donde se guarda el secreto del Bien y del Mal. Y darnos cuenta de que el secreto del poder divino, allí donde la madre reina, consiste en impedir que sepamos que es ella, la madre, la que lo guarda, porque es ella la que nos lega las primicias de la vida humana. El saber está en la madre. El útero no miente cuando habla: dice aquella verdad sin la cual no habría vida (2015: 82).

Sin embargo, donde al poeta se le escapa realmente la madre es en la creación de la mujer (Gn. 2:22-25), es decir, evoca a la madre en el momento mismo en que intenta esconderla. Y este intento de escondite es cuando intenta transferir una cualidad eminentemente materna (la gestión) al hombre. La mujer nace de una costilla del hombre y este nacimiento llevará a decir a Adán: “Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne”. Lo importante para Rozitchner está en por qué Adán dice “esto es ahora”. ¿Por qué “ahora”? Si hay un ahora, hay un antes presupuesto: la primera creación del hombre en sus dos sexos. Pero cuando antes fue creado el hombre, la mujer no era hueso de sus huesos ni carne de su carne, en cambio ahora sí. Y el hecho de que sea hueso de sus huesos y carne de su carne será la razón principal para concluir en el versículo siguiente (Gn. 2:24): “Por tanto, dejará el hombre a su

padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne”. ¿Qué quiere decir eso? Si la unión “en una sola carne” del hombre con la mujer se debe a que la mujer era carne de su carne, se entiende bien que de lo que se trata en realidad en esta mujer sacada del hombre es en realidad la mujer de la que sale el hombre: la madre. De tal modo que detrás de la mujer deseada, de la mujer con la cual el hombre se hace una sola carne, siempre está el deseo por aquella mujer anterior que fue carne de la carne del hombre, la madre. Lo que nos está describiendo el narrador es qué está en todo aquello a lo que deseamos agarrarnos:

Es lógico y comprensible desde el punto de vista objetivo, racional y científico: si acaba de dar a luz a la mujer, tiene que ser naturalmente sangre de su sangre y huesos de sus huesos. Lo que no entienden es lo que el narrador, que describe la verdad del monoteísmo sin ocultarnos nada, porque está atrás de Dios mismo y debe dar testimonio de la verdad que narra, nos dice algo que es inaudible e in-significante para los que sólo piensan con conceptos del monoteísmo: que la mujer adulta en el Paraíso, la que le nace desde lo más adentro de sí mismo, es la mismísima madre que el primer Dios, Elohim, al hacerlo nacer adulto, había ocultado. En el Paraíso vuelve a descubrir la verdad de sus deseos, más allá de lo que Dios le haya enseñado: porque siendo adulto, había ocultado. En el Paraíso vuelve a descubrir la verdad de sus deseos, más allá de lo que Dios le haya enseñado: porque siendo adulto en los sueños recupera la verdad de su infancia. Y allí se le revela de pronto una verdad que, por haberla radiado la ley de Dios, ahora sólo en lo imaginario del sueño podría resucitar lo que la razón de la ley divina había borrado de su propio origen. Porque sólo en el sueño descubre que el primer amor, aquel del cual deriva la pasión que lo arrastra a todas las mujeres, deriva de un amor completo: donde la mujer-madre es hueso de sus huesos y carne de su carne. Esas es la primera unidad del hombre no sólo en sus ideas, como las que le ordena la ley del Dios-padre, sino en la materialidad del cuerpo unido desde su origen al cuerpo de la madre. En el Edén, donde los sueños se realizan y actualizan las primeras marcas, la mujer amada coincide por fin con la madre idolatrada. El monoteísmo, que impone la ley racional del padre por la fuerza de la amenaza, descubre su fundamento negado: la primera unidad no es la del dios único masculino, unidad espiritual hecha de pensamientos, de razones y palabras, sino la unidad material con la madre (2015: 86-87).

Pero este descubrimiento que el primer hombre vive en el sueño, que consiste en saber que detrás de toda mujer está la madre (y que podemos interpretar anasémicamente como el descubrimiento de que detrás/en todo aquello a lo que buscamos agarrarnos o unirnos, material o idealmente, está la madre), viola la ley que buscaba imponer la voz patriarcal, pretendiendo un dominio sobre ese terreno absolutamente materno, lo que da paso al tercer *volet* del *Génesis*, en Gn. 3:1-24 (por más que no le dé mayor vuelta al episodio de la serpiente).

Este tercer *volet* consistirá prácticamente en la lectura de este despertar del sueño que implica la expulsión del Edén, lo cual implica en primera instancia dos separaciones. En primer lugar, Dios se vuelve trascendente: “Jehová como figura divina distante, ya no vecino, convertida en radicalmente trascendente” (Rozitchner 2015: 90), lo que muestra en primera instancia cómo en el sueño todo coincidía: el sueño (del sueño), la realidad (del sueño) y la ley (del sueño). Pero, además, la expulsión del paraíso, si el paraíso es el sueño, implica en segundo lugar la reinstitución de la separación entre sueño y vigilia, y por lo tanto en cierta medida un olvidar y un añorar aquel sueño despierto que fue el Edén.

Ahora bien, este episodio parece indicar ante todo la victoria de Dios, la victoria de su ley por medio de la eficacia de su castigo por la desobediencia de la ley. Para Rozitchner, esta victoria no es más que el contenido consciente del relato:

Una dimensión, la consciente, imposible de conciliar desde dentro mismo de la relación entre hombre y mujer se transformará en los Diez Mandamientos de la ley divina patriarcal, válidos para todos, para regular al menos la fantasía pulsional de la vida con su componente material alucinado que la constituye (2015: 90).

Así, la desobediencia a la ley en el sueño se paga con la necesaria obediencia a la ley en la vigilia: desobediencia a la voz paterna en el sueño que nos obliga a vivir en la vigilia. Sin embargo, esto no es más que la explicación consciente, patriarcal: la ley paterna no domina en el terreno materno del sueño (porque no domina en el inconsciente pulsional de origen materno). Por eso, otra dimensión se abre:

La otra, clandestina en su figura sin embargo viva aunque pospuesta, relegada, al margen de la legalidad divina, crea subterráneamente en el hombre otra dios, la madre de todo lo viviente, donde se anula en la generalidad el verdadero nombre de la propia madre. Eva será su mujer, pero su nombre irradia en lo imaginario la persistente presencia de la madre en la primera mujer amada de sus sueños (2015: 91).

Es decir, la madre sobrevive a pesar de la expulsión, tal como consta en las palabras de Gn. 3:20: “Y llamó Adán el nombre de su mujer, Eva<sup>24</sup>, por cuanto ella era madre de todos los vivientes”. La identidad de Eva como madre arcaica (y por lo tanto como supervivencia de la Diosa madre) sobrevive a la expulsión del paraíso: si Eva es madre de todo lo viviente, es que ella, como madre a la que Adán se agarra en unidad dual, está presente en toda relación que él establece consigo mismo, con el mundo y con los otros, es decir, está presente en toda relación humana, en toda ensoñación, en todo aquello que hace que un cuerpo sea un cuerpo vivo y no un mero cuerpo librado a los cálculos del mercado. Tal como afirma Rozitchner:

Lo que el tercer *volet* va a mostrarnos es que, de los dioses radiados en el monoteísmo, que expresaría la final y definitiva verdad del hombre, no han podido aniquilar a la única Diosa a la que todo hombre vuelve siempre. Aunque Dios haya aparecido en el sueño y los haya expulsado hacia la muerte, siguen soñando con ella en el nuevo mundo de la realidad despierta. El monoteísmo no ha podido vencer en el hombre a la única Diosa resistente, que delata la falsedad o al menos la densidad irreductible que no puede ser radiada para que el hombre sea verdaderamente hombre: porque es su fundamento, que resiste aun hasta a ese último Dios, el monoteísmo, que intenta aniquilarlo con su nueva verdad, que pretendía imponer como única y que contendría toda la verdad del mundo que inaugura con su espiritualismo (2015: 91).

El espiritualismo que exige el monoteísmo va de la mano con su paternalismo, que se expresa en la necesidad de la ley. Pero la ley en el judaísmo no logra entrar al ámbito de los sueños, no logra alcanzar el núcleo inconsciente de la experiencia infantil en la que se apoya todo

---

<sup>24</sup> A propósito del nombre *Eva* anota Casiodoro de Reyna en su versión: “El nombre en hebreo se asemeja a la palabra que se usa para *viviente*”.

hombre, sino que tiene que conformarse con mantenerse en el ámbito de lo consciente, sin tocar ni el sueño ni la imaginación:

El sueño, cuando en el dormir se suspenden la conciencia y el saber, delata la persistente presencia de la madre como fundamento del ser para la vida en cada hombre. Porque entonces hasta el sueño Dios debe organizarse con su presencia, introducirse en ese ámbito que a la espiritualidad divina le estaba vedado, ese último reducto de resistencia, para volver a repetir de otra manera, en el sueño, lo que en el primer *volet* del tríptico de la creación del nuevo hombre por Elohim no había logrado. El sueño es la dimensión imaginaria irreductiblemente humana, hasta la cual no había penetrado para lograr prohibir la imaginación sobre la cual se apoyaba la idolatría sensual y placentera de los antiguos dioses. Porque sólo venciendo totalmente a la imaginación sensible humana sería posible pensar espiritual, racionalmente, conscientemente, la nueva creación del hombre y la mujer del nuevo Dios racional judío patriarcal y masculino (2015: 91-92).

Así, el sueño y la imaginación se muestran en el *Génesis* como única resistencia a la ley, así como en el mismo texto la *poesía judía* resiste a toda posible *interpretación rabínica*. Pero, aunque haya resistencia del sueño, hay una cierta victoria del Dios patriarcal monoteísta: la expulsión no es en vano. Y el producto de la expulsión es que lo ensoñado se mantiene en lo ensoñado y Dios domina lo “real”, como si lo real no fuera posible sólo en base al ensoñamiento presente en la simbiosis materna:

Dios se apodera de todas las vicisitudes naturales humanas. A las relaciones “objetivas” de la vida se las acompaña con una aureola que les agrega a cada una de ellas la marca de culpa: porque hemos infringido la ley divina. Y eso porque la experiencia del Edén quedó congelada en el imaginario del sin tiempo infinito y del espacio glorioso del cuerpo nutriente y expandido de la madre arcaica. Lo imaginario quedó detenido en las figuras primeras de las primeras marcas, sin que hubieran podido prolongarse para dar su sentido de vida, de bueno y de malo, desde la experiencia del acogimiento materno y de la ley que por el terror regula lo Bueno y lo Malo para la Iglesia y el Estado. Es decir: el elemento del sueño, lo alucinado, se prolonga en la vida terrestre, pero no nos damos cuenta. El corte más brutal con el objeto del deseo ha penetrado hasta lo más profundo (2015: 93).

Así el tercer *volet* del *Génesis* representa la separación tajante entre consciente e inconsciente en lo que a la unidad dual respecta: esta es relegada al sueño, mientras que la realidad se trata de otra cosa. La fuente de la satisfacción y el deseo es borrada y la ley triunfa, aunque siempre quedan libres el sueño y la angustia<sup>25</sup> para volver a nuestro fundamento materno y sobre todo para ver el verdadero fundamento de la ley<sup>26</sup>. De esta manera, la poesía judía del *Génesis* sirve para volver a este fundamento del hombre, para así poder pensar su vida individual y colectiva, ante la ley que se le impone.

Sin embargo, según Rozitchner, la poesía judía actúa de manera inconsciente. La interpretación patriarcal rabínica toma el relevo consciente del relato, pero, así como en el relato la ley no podrá eliminar a la madre, la ley rabínica no podrá eliminar la poesía judía. Ambas se excluyen, pero perduran: “Porque en el judío la ley que se imponía con sus mandamientos desde afuera dejaba una madre acotada, limitada, temida, pero no la aniquilaba” (2015: 58). Sin embargo, tal como anunciábamos previamente, para Rozitchner esta aniquilación de la madre sí sucede en el cristianismo, gracias al hecho de que el cristianismo sí entendió la poesía judía, para llevar la ley hasta el núcleo inconsciente que hasta entonces podía resistir al poder<sup>27</sup>. Para realizar esta transformación, el cristianismo tendrá que hacer histórica a la madre, transformarla en algo real (sin alucinación)<sup>28</sup> y des-

---

<sup>25</sup> Dos enunciaciones casi idénticas: “Por algo en los momentos donde ya nadie nos sostiene afuera y el terror cunde, volvemos a ella como último refugio para sostenernos. Ella es nuestra última fuerza, la que no se rinde, y por eso todos los poderes le tienen tanto miedo. Los que la han perdido siguen esperando que un último pueda salvarlos. Y ponen en su sitio al mismo Dios que los persigue y la suplanta.” (Rozitchner 2015: 63) y “Este tipo de movimiento de los brazos y las manos [el reflejo de prehensión] acompañará al Hombre durante toda su vida; fuertes emociones lo provocan inmediatamente, y en caso de peligro (particularmente si el equilibrio está amenazado, pero también, de una forma simbólica, ante otros acontecimientos dolorosos); si *la angustia nos aprieta con violencia, nuestras manos, en posición de prehensión, buscan convulsivamente a atrapar la nada*” (Hermann 1972: 99).

<sup>26</sup> Lectura de Marchant de “Las Tablas” de Parra: la ley paterna se apoya en la roca materna (Marchant 2009: 32).

<sup>27</sup> “San Agustín es el que tiene el inconsciente a flor de piel, pero es quien más agudamente transforma lo materno femenino en patriarcalismo divino: extrema el horror frente a la Cosa” (Rozitchner 2015: 55).

<sup>28</sup> Hay un punto de discordia entre Marchant y Rozitchner en el que no he insistido porque parece ser más que nada una cuestión de insistencia. Marchant insiste en algo que Rozitchner ni siquiera nombra: el carácter ilusorio de toda unidad dual. Sin embargo, aunque Rozitchner no enuncie esto creo que esto está presente (explícita o implícitamente) en Rozitchner por dos razones: 1) el carácter *ensoñado* de la simbiosis arcaica con la madre hace que no tenga tanto sentido hablar de la realidad o ilusoriedad de aquella simbiosis: por algo Adán *sueña* la unión con la madre; 2) podría leerse la represión cristiana justamente como el intento por traer a la madre a la presencia, como la creencia de que la madre *nunca falta*, o si se quiere *como la ilusión de que siempre hay*

materializarla. Por eso, si el *Génesis* cuenta la unidad dual de un hombre con su madre, el cristianismo deberá partir de la relación de una madre con su padre:

Como la Biblia cuenta el nacimiento del hombre que sueña con su madre, no incluye el sueño de la mujer que sueña con su padre. Si el sueño de la mujer-madre está excluido, el lector crédulo que no entendió la clave de Adán cuando sueña con la madre, menos entenderá el de la mujer que tiene el primer hijo con su propio padre imaginario. La complejidad del relato se superficializa (2015: 71).

En lo que sigue, por lo tanto, trataremos de ahondar en este segundo relato que inaugura el cristianismo como complementación al *Génesis* judío.

### 3. Cuestiones cristianas: desmaterializando a la madre

El cristianismo opera sobre mito fundador de la poesía judía intentando juntar aquello que el judaísmo dejó separado: la vida y la ley. En este sentido, el desafío del cristianismo es justamente entrar al terreno ensoñado de la madre arcaica y dejar ahí la impronta de un poder que ya no es externo, sino que es *encarnado*, tal como Cristo. Para esto y por esto, según Rozitchner, el procedimiento del cristianismo puede resumirse en esta especie de oxímoron: *desmaterialización* de la madre. Por lo mismo, el punto de partida es el paso de un Dios trascendente a un Dios encarnado:

Esto sucede porque el monoteísmo judío es una religión patriarcal de un Dios absolutamente trascendente: un momento en la dominación externa impuesta para excluir la pulsionalidad materna. La Madre es lo que habla buenamente desde el corazón interno, lo más íntimo del hombre. La Ley de Jehová suplanta el orden del corazón de la madre. Por eso el judaísmo impone la obediencia a la ley divina. Y los cristianos, como san Pablo y Agustín, se avivan de esa contradicción, y la resuelven redoblando y transformando lo materno interno en paterno interno -previa castración del corazón, por

---

*unidad dual completa con la madre*: y esto obviamente bajo el precio de una transformación total de la madre (lo que veremos a continuación).



supuesto. Porque la madre es la primera marca del acogimiento, la primera figura universal para tornar habitable un mundo humano. Freud se mantiene en la religión del Padre (2013: 47).

Figuras importantes para mostrar este paso de judaísmo a cristianismo son san Pablo y san Agustín, de modo que expondremos la lectura de Rozitchner de estos dos autores. Sin embargo, a lo largo de estas lecturas Rozitchner muestra de algún modo que este paso estaba trabajado ya, en sus condiciones de posibilidad, por la figura de Cristo, figura por la cual, por lo tanto, partiremos.

*a) Cristo*

El relato de la figura de Jesús siempre parte con un dato inicial que se presenta en cierta medida como un cierto reverso del relato del *Génesis*. Mientras en este libro se habla, tal como lo interpretamos, de un hombre que sueña con su madre, aquí se trata de una madre que sueña con su propio padre. Por eso José es prácticamente irrelevante para la historia bíblica por más que cada cierto tiempo se exalte su figura y se hagan elogios: el padre terrenal de Jesús prácticamente desaparece desde un inicio.

Es necesario para entender esta transformación partir de lo dicho en el Evangelio según Mateo:

El nacimiento de Jesucristo fue así: Estando desposada María su madre con José, antes que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo. José su marido, como era justo, y no quería infamarla, quiso dejarla secretamente. Y pensando él en esto, he aquí un ángel del Señor le apareció en sueños y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir a María tu mujer, porque lo que en ella es engendrado del Espíritu Santo es (Mt. 1:18-20).

Para Rozitchner, el hecho de que María conciba por medio del espíritu santo es la realización fantaseada de concebir un hijo del padre (como Padre celestial), fantasía que se completa por la consideración del hijo como heredero del padre y desplazamiento definitivo de José:

El Espíritu Santo no es más que madre redoblada, es el Espíritu con el que sueña la madre, es por lo tanto su propio padre que se le aparece a María para preñarla<sup>29</sup>. Los textos *Apócrifos* cuentan que Dios penetró en María por la oreja, con dulces y antiguas palabras: “*Y el Verbo divino tomará de ti un cuerpo, y parirás al hijo del Padre celestial*”. Con ese Padre idealizado todo hombre presente que lo traiciona la mujer que ama. Pero ese hijo que así le nace a la Virgen debe dar pruebas del predominio del espíritu sobre el cuerpo, de un Padre sobre el otro padre, de Dios Padre celeste sobre el frustrado padre José, el pobre carpintero que los apóstoles hacen así desaparecer del texto sagrado (Rozitchner 2007: 57).

De esta manera, la materialidad del padre se desvanece al mismo tiempo que la sexualidad y materialidad de la madre. María concibe por medio de la voz, marca segura de la desmaterialización de la concepción, o al menos de su sublimación, pero además reemplaza un cuerpo que ama por un espíritu que ama: que la madre reemplace al amante por su padre implica perder los rasgos sensuales que la caracterizaban en el sueño del *Génesis*.

Pero, además, podríamos decir, esta borradura del padre a favor del padre de la madre tendrá repercusiones sobre el hijo, de manera tal que por esta vía se responderá a cierta interrogante ya planteada en los textos judíos. Se trataría para Rozitchner de un paso del asesinato del padre (momento presente y explicado en *Totem y Tabú*) al asesinato del hijo. Y es que la trascendencia de Dios lo transforma en un eterno muerto, aunque fundamento de la ley:

Entonces, abandonar Egipto para hacerse esclavo de un amo que ofrece todas las garantías en cuanto a la inmortalidad: él ha muerto por toda la eternidad (Winter 1981: 199).

Para Rozitchner, esta sumisión al padre muerto sin embargo resulta tener una resolución distinta a la presente en *Totem y tabú*: mientras en esta obra Freud muestra cómo el asesinato del padre desemboca en la dependencia social de una versión empírica del Ideal del yo (un jefe o un nuevo Dios, Freud 2008: 150), el sometimiento a Dios (trascendente, ausente)

---

<sup>29</sup> Aunque curioso punto de fuga de esta línea de interpretación bíblica encontramos en el interesantísimo *Evangelio de Felipe*: “Algunos dijeron que María quedó embarazada por el Espíritu Santo [palabra femenina en hebreo y en otras tradiciones semíticas]. Están equivocados y no saben lo que dicen. ¿Cuándo ha quedado embarazada una mujer por una mujer?” (Meyer 2007: 164).

permite deshacerse de la posibilidad de someterse a un reemplazo (el Faraón) de ese Dios, de tal modo que se considera que *“es preferible -esa es la sabiduría- atarse a alguien que nos impide, desde lo alto, atarnos aquí abajo a nadie”* (Rozitchner 2013: 52).

Ahora bien, para Freud, el cristianismo es justamente una reacción al asesinato del padre, una forma de pagar una deuda que se siente como culpa:

En el mito cristiano, el pecado original del hombre es indudablemente un pecado contra Dios Padre. Y bien; si Cristo redime a los hombres de la carga del pecado original sacrificando su propia vida, nos constriñe a inferir que aquel pecado fue un asesinato. Según la Ley del Tali3n, de profunda raigambre en el sentir humano, un asesinato s3lo puede ser expiado por el sacrificio de otra vida; el auto-sacrificio remite a una culpa de sangre. Y si ese sacrificio de la propia vida produce la reconciliaci3n con Dios Padre, el crimen as3 expiado no puede haber sido otro que el parricidio (2008: 155).

En este sentido lo que debemos preguntarnos es qu3 prepara en la tradici3n jud3a la tem3tica de la muerte del hijo. Varios episodios de la Biblia apuntan a la protecci3n por parte de Dios de los primog3nitos del pueblo jud3o frente a intentos de homicidio: entre estos episodios estar3a por ejemplo la prueba de Abraham (Gn. 22:1-12), la protecci3n de los primog3nitos jud3os y el asesinato de los egipcios (Ex. 12:1-36), hasta incluso el Nuevo Testamento con el asesinato de los ni3os efectuado por Herodes (Mt. 2: 13-23). Para empezar, hay que decir que en cierta medida el asesinato del primog3nito es un deseo inconsciente del padre (no de Dios Padre, sino del hombre-padre), ya que el nacimiento del primog3nito implica el fin de aquella ilusi3n que el hombre-padre vive con la mujer: que con ella podr3 estar en unidad dual, tal como estuvo con la madre, juntos siendo una sola carne. En palabras de Rozitchner:

Al poner el acento en la muerte del padre y descubrir el fundamento de la culpa, se soslaya algo fundamental que tiene que ver con el ni3o-padre, que no puede dejar de serlo cuando se reconoce s3lo como padre: que para serlo tuvo que dejar de lado la fantas3a de ser una sola carne con la mujer-esposa, y que ese lugar lo ocupar3 s3lo el hijo, en exclusiva, para siempre. La trampa del padre es haber renunciado, esperando, a su propia madre, aunque no a su marca deseante: la esperanza de que otra mujer lo colmar3 en su amor como aquella lo am3 (2013: 53).

Pero, ¿qué quiere decir que fracase la unidad dual? Simplemente dejar de ser niño y volverse adulto, ser lanzado a la vida separada, añorando la restitución de una unidad dual que nunca se realiza:

El hijo todavía no es hombre y con el primogénito el hombre-padre deja de ser hijo, y quiere asesinarlo por descubrirle que ese lugar, que debía quedar vacío, lo llena en su mujer el primogénito. El primogénito es el lugar del descubrimiento de que la fantasía de ser una sola carne se desmorona trágicamente: no hay solución. Se precipita en el abismo de su ser adulto, de su ser separado, de quedar definitivamente en la intemperie, para siempre. Carne aislada, desamparada, sola, sin fantasía de plenitud posible: desolada. Y humillada por “su majestad el niño”: para la madre, que suplanta al hombre-rey que el marido creía ser (2013: 55).

Pero si el Dios judío se caracteriza por su defensa al primogénito, ¿por qué el cristianismo requiere un Dios-hijo primogénito muerto? Todo finalmente, según la interpretación de Rozitchner, tiene que ver con la salvación. El Dios judío no dispensa de la muerte, no puede hacerlo:

Es Moisés quien toma el poder, aunque es verdad que no entrará nunca a la tierra prometida. Dios tampoco lo salva a él. *Ni Dios lo salva del fracaso final y de la muerte: esa es la dura lección recibida por los judíos*. No hay ningún beneficio extremo como es el de evitar la muerte y la satisfacción anhelada. No hay dios-padre que salve definitivamente a nadie de la muerte, y eso es lo que pretende en cambio el hijo-Jesús (Rozitchner 2013: 57).

Por eso el sacrificio de Cristo, más que tener que ver con una compensación del asesinato del Padre, tiene que ver con el intento de que los hombres no se vean obligados a ser adultos, que puedan permanecer eternamente en su niñez, esto es, que puedan evitar a toda costa la muerte y el rompimiento de la unidad dual.

Ahora bien, hemos de notar un segundo elemento presente en la historia de Jesús. Tal como decíamos en un inicio, el relato bíblico expresa un desplazamiento de importancia del padre-hombre al Dios Padre. Lo interesante de este traslado es que en cierta medida el relato bíblico va a simular un matriarcado (eliminando al padre a favor del culto de la madre), sólo para

hacer depender a la madre de su propio padre, quitándole sus atributos de madre (cosa que será mejor explicada en nuestro apartado acerca de san Agustín) y reforzando de manera implacable el patriarcado. Por lo mismo, si es que en el judaísmo la ley es externa (recuérdese la verdadera imposibilidad de Dios de legislar el sueño del *Génesis*), el judaísmo la ley podrá volverse interna gracias a la posibilidad de fijarse en el núcleo materno presente en cada hombre, tal como podemos ver con claridad en el siguiente pasaje:

Oísteis que fue dicho: No cometerás adulterio. Pero yo os digo que cualquiera que mira a una mujer para codiciarla, ya adulteró con ella en su corazón (Mt. 5:27-28).

Como se sabe, aquí lo que está en juego es una reformulación de la ley mosaica presente en Ex. 20:14. Lo llamativo es que la ley penetra hasta lo más hondo del hombre y alcanza al corazón, a la imaginación, a la sensación y al pensar: nadie está libre, y todo verdadero cristiano debe ser policía de sí mismo. Tal como Dios está encarnado, la ley se encarna en nosotros y crea la diferencia entre interno y externo, ambos dominios susceptibles de ley:

*Codiciar* a la mujer con el pensamiento, *sentir* sólo el deseo e *imaginar* el goce con ella es declararse culpable, como si hubiera realmente fornicado: “*ya cometió adulterio con ella en el corazón*”. La persecución más honda fue alcanzada: sentir internamente un deseo imaginario es igual a realizarlo con la persona externa y real *-con ella-* que nos atrae. Ahora se castiga la intención *antes* de realizar el acto: por sólo sentir las ganas. Duplica la legalidad, redobla la ley externa y política del César convertida en persecución interna divina. Pero puesto que ese deseo fundante *-desear a una mujer-* está en el origen de la vida, esta igualación y reverberación en lo arcaico del deseo adulto se convierte en el fundamento de la prohibición más profunda de sentir, de imaginar y de pensar por lo tanto *-pues todo pensar piensa sobre fondo de lo imaginario y del afecto.*

[...] De este modo la nueva afirmación religiosa profundiza el espacio subjetivo del dominio policial externo: se convierte, pretendiendo ser espiritual, en terror a la corporeidad pulsional y a la vida (2007: 17).

En este sentido, la encarnación de la ley puede entenderse como un proceso de *espiritualización* del cuerpo, en la medida en que la obediencia debe entrar al cuerpo y manejar todo aquello que depende de éste: imaginación, afectos, pensamientos. Ahora bien,

si la unidad dual de Cristo y María repite la fantasía de la madre que tiene un hijo gracias al padre, otro gesto, otra escena nos permite entender el absoluto ocultamiento de la madre que ocurre a pesar de la apariencia de matriarcalidad en el cristianismo: la última cena.

Tal como leemos en Mt. 26:26-28 (con variaciones menores en Mr. 14:22-24 y Lc. 22: 17-20):

Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo. Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos; porque esto es mi sangre del nuevo pacto, que por muchos es derramada para remisión de los pecados.

Dos elementos encontramos aquí, dos repeticiones del *Génesis*. En primer lugar, mientras en el *Génesis* Adán afirmaba que la mujer sacada de su costilla era carne de su carne y hueso de sus huesos (y por lo tanto todo hombre debía juntarse a una mujer para que sean *una sola carne*), aquí el pacto de Jesús está marcado por que sus discípulos sean carne de su carne y sangre de su sangre (en toda alimentación hay cierta identificación). Por otra parte, en segundo lugar, el episodio de la hostia parece revertir el pecado cometido por Adán y Eva, el consumo del fruto prohibido, que, tal como vimos, no era más que la tentación de la alucinación materna y su seducción imaginal. Por lo mismo, por medio de este gesto el matricidio es llevado hasta el extremo: el hijo (en tanto hijo del padre) reemplaza a la madre soñada en el *Génesis* (sólo podemos sentir deseos hacia Jesucristo) y la imagen seductora materna es remplazada por el pan y el vino que “representan” la carne y la sangre. En palabras de Rozitchner:

La única pasión que reemplaza a todas las de la carne es la pasión por Cristo, donde se transmuta el cuerpo de la madre por el cuerpo del padre: allí donde Cristo ocupa su sitio y la desplaza reemplazando tanto la poesía del *Génesis* como la metáfora rabínica: la sangre materna es ahora la sangre de Cristo que no metaforizada sino metamorfoseada en vino les ofrece a los apóstoles, y su cuerpo es el cuerpo metamorfoseado en pan, ese que deben tragarse para que él ocupe adentro del judío el cuerpo que la madre ocupaba. Ahora es Cristo, no la madre, cuerpo de su cuerpo y sangre de su sangre. Operación de suplantamiento y des-poetización radical del cuerpo materno femenino. La suplanta el

que va a la muerte siguiendo el ejemplo de la escotomización radical de la vida por la eternidad abstracta y racional del nuevo Dios; el hombre que, transfigurado en el cordero consagrado del sacrificio judío, va al encuentro de la muerte para purificarse totalmente del cuerpo (2013: 52-53).

Por lo mismo, en el Nuevo Testamento, en el Evangelio, la suplantación, des-materialización y espiritualización de la madre coinciden con una espiritualización del cuerpo. Y tal como veremos en lo que sigue, con una espiritualización del mundo.

#### *b) San Pablo*

Otro hito cristiano importante para Rozitchner son los textos de san Pablo, que según él no hacen más que pronunciar aquello que ya estaba en germen en los Evangelios y en la complicada figura de Jesús. Lo interesante en este sentido es que lo primero que nota Rozitchner es cómo san Pablo justifica la internalización de la ley por medio de una contraposición que realiza, en la *Epístola a los romanos*, entre fe y ley. San Pablo insistirá en la prioridad histórica de la fe por sobre la ley en el ejemplo de Abraham, con el objetivo de mostrar la universalidad de la fe (y la justicia) frente a lo circunscrito de la ley:

Pero ahora, aparte de la ley, se ha manifestado la justicia de Dios, testificada por la ley y por los profetas; la justicia de Dios por medio de la fe en Jesucristo, para todos los que creen en él. [...] ¿Qué, pues, diremos que halló Abraham, nuestro padre según la carne? Porque si Abraham fue justificado por las obras tiene de qué gloriarse, pero no para con Dios. Porque, ¿qué dice la Escritura? Creyó Abraham a Dios, y le fue contado por justicia. [...] Decimos que a Abraham le fue contada la fe por justicia. ¿Cómo, pues, le fue contada? ¿Estando en la circuncisión, o en la incircuncisión? No en la circuncisión sino en la incircuncisión (Ro. 3:21-22; 4:1-3,9-10)

En este sentido, esta prioridad de la fe a la ley le da una nueva dimensión a algo que ya estaba presente en la figura de Cristo: la internalización de la ley. La fe es interna, y como tal es previa, pero es una forma de *confirmar* la ley, no de negarla. Por lo mismo, san Pablo llega

a afirmar que mientras la obra (que es meramente externa) está sujeta a la deuda, la fe está sujeta a la gracia (Ro. 4:4-5). Ahora bien, aquí la figura de la internalización será para san Pablo la misma circuncisión, donde veremos nuevamente aparecer el corazón:

Pues no es judío el que lo es exteriormente, ni es la circuncisión la que se hace exteriormente en la carne; sino que es judío el que lo es en lo interior, y la circuncisión es la del corazón, en espíritu, no en letra; la alabanza del cual no viene de los hombres, sino de Dios (Ro. 2:28-29).

La circuncisión judía es meramente externa, actúa en un órgano sin duda simbólicamente importante (sede del deseo sexual), y, por lo mismo, explica bien cómo funciona la ley judaica: se marca el cuerpo, aquí como se talla la piedra de las tablas de la ley. La ley debe ser obedecida, pero no puede prescindir de su sustrato material que permite que exista (tal como veíamos en el *Génesis*). Otra cosa es totalmente la circuncisión cristiana: circuncisión metafórica que va a consistir en la mutilación del corazón, una internalización de la ley que tiene que llegar hasta el origen (materno) mismo desde el que surgen los deseos, imaginaciones y pensamientos, y desde donde éstos se relacionan con el cuerpo. Esta apertura en el cuerpo que crea el cristianismo, esta separación entre interno y externo, permite que también se arme la distinción entre cuerpo y espíritu, atribuyéndole a este último la primacía:

Para que haya escisión entre espíritu y cuerpo debe haber simultáneamente escisión en el interior del cuerpo mismo. O entre corazón materno y pene paterno. Pene y corazón son metáforas del cuerpo sin órganos. El corazón es una metáfora del espíritu encarnado, mediador entre el cuerpo y el alma, que allí se expresa. El corazón circuncidado expresa la marca del fundamento de la ley en un lugar que excluye la carne pero que la ordena: está en el hombre por encima de su propio cuerpo (Rozitchner 2013: 34).

Esta separación radical que no está presente de la misma forma en el judaísmo, va a mostrar la radical reformulación paulista del *Génesis*, que encontramos en la *Primera epístola a los corintios*:

¿No sabéis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo? ¿Quitaré, pues, los miembros de Cristo y los haré miembros de una ramera? De ningún modo. ¿O no sabéis que el que



se une con una ramera, es un cuerpo con ella? Porque dice: los dos serán una sola carne. Pero el que se une al Señor, un espíritu es con él (1 Co. 6: 15-17).

De esta manera, encontramos una reformulación radical de la unidad dual descrita en el *Génesis*. Haciendo desaparecer totalmente la materia ensoñada que encontramos en el cuerpo vivo de la madre que nos sirve de materia, el cristianismo impone dos posibles unidades siguiendo la división entre cuerpo y espíritu. Por una parte, hay una unión del cuerpo, pero cuerpo ya no entendido como cuerpo vivo desde un materialismo ensoñado, sino cuerpo entendido desde un materialismo mecanicista: el cuerpo desligado de todo afecto y que por lo tanto puede ser librado al cómputo y al cálculo. No por nada pone san Pablo el ejemplo de la prostituta: la unión del cuerpo se puede pagar, por el cuerpo es mercancía. Ahora bien, por otra parte, frente a esta pequeña unidad que repite el momento del *Génesis* (“serán una sola carne”), a esa unidad fallida y desdeñable de los cuerpos, san Pablo instala la unidad dual divina: ser un solo espíritu con Dios. Tal como dice Rozitchner, esto es posible en primer lugar por la interpretación rabínica patriarcal de la unidad dual:

La unidad realmente vivida en la simbiosis materna con el hijo, la impronta primera de su acogimiento es transferida al padre infinito y absoluto, atemporal y eterno, único lugar donde realmente se realiza: en Dios mismo. En Dios nunca nos separaremos: es el único lugar donde el acogimiento de la madre se hace “verdadero”. [...] San Pablo sólo atiende a la materialidad del cuerpo y la despoja de toda ilusión y fantasía infantil materna judía en el adulto, para actualizar la identificación homosexual con el padre (2015:48).

Así, en san Pablo se realiza ya una desmaterialización, por medio de su valoración del espíritu por sobre la carne y por la internalización de la ley. Sin embargo, su sistematicidad mantiene un rasgo del judaísmo patriarcal rabínico: el “simple” reemplazo de la madre por el padre. Y el paso más allá es aquello que veremos en Agustín y que veíamos en la figura de Cristo, la desmaterialización de la madre.

c) *San Agustín*

Todos aquellos elementos que encontramos en la lectura de san Pablo y Cristo, hacen también su aparición en san Agustín, ante todo en las *Confesiones*, donde mayormente trata Agustín su vida personal en primera persona, y por tanto el inconsciente está “a flor de piel”.

En ese sentido, resulta increíble leer la infancia de Agustín, contada por él mismo, tal como habíamos leído antes los otros textos cristianos, donde lo más notable resulta ser a todas luces la negación de la simbiosis con la madre, que es reemplazada por Dios Padre:

Todos los bienes, sean corporales o espirituales, vienen siempre de Vos, Dios y Señor mío, de quien depende toda la salud y felicidad de mi cuerpo y alma, como lo advertí después, reflexionando sobre la multitud de beneficios que interior y exteriormente me habéis hecho, que son otras tantas voces con que me habéis anunciado y repetido esta verdad (1929: 45).

Por lo mismo, la infancia sólo puede sobrevivir por medio del auxilio divino (no se puede dejar nunca de ser uno con Dios), borrando toda huella de materialidad materna:

A Vos debo estas primeras delicias que el niño experimenta con la dulzura de la leche, porque ni mi madre ni las amas, que me criaban, se llenaban los pechos a sí mismas; erais Vos, Dios mío, quien henchía sus pechos de la leche con que yo me sustentaba; proporcionándome así, desde mi más tierna infancia, el mantenimiento propio y necesario según la infalible y suave disposición de vuestra providencia, y según las riquezas de vuestra bondad, que surte abundantísimamente de cuanto es necesario y apropiado para conservar la existencia de las diversas criaturas (1929: 44-45).

El alimento materno es así transformado en leche del Dios Padre, siendo la madre y las amas simplemente medios para un alimento que enviaba directamente el padre celestial. Por lo mismo, en los recuerdos del nacimiento de Agustín no hay sensibilidad, todo queda en manos del padre abstracto: “Desde el primer momento de mi existencia fui recibido en los brazos de vuestra misericordia” (1929: 44).

En cierta medida, este mito de nacimiento de Agustín, esta fantasía, tiene que ver con hacer patente la internalización de la divinidad, lo que, a su vez, tiene que ver en cierta medida con una “maternalización” de la divinidad o, de manera mucho mejor expresada, con una patriarcalización de lo materno:

[Agustín] busca a Dios en el lugar interno donde la madre dejó la impronta más profunda, para ubicar y transformar al Dios judaico externo, inalcanzable e infinitamente distante, en un Dios interno y próximo. Dios deberá estar dentro suyo, como está ella todavía viva y presente en lo más profundo de sí mismo (Rozitchner 2007: 28).

Esta internalización del padre celestial provoca lo mismo que habíamos visto en la figura de Cristo: la coexistencia de dos padres, un padre primero y un padre segundo, un padre ideal y un padre real, de los cuales uno tiene mucha más relevancia que el otro. En el relato agustiniano esta duplicidad de los padres, también tiene que ver con una rivalidad entre el padre y la madre reales, como se da en el momento en que Agustín es descubierto por su padre real en el acto masturbatorio:

Durante este año décimosexto de mi edad, que permanecí en casa de mis padres, como estaba sin ocupación y apartado por entonces del estudio, crecieron tanto con la ociosidad las espinas de mi incontinencia, que comencé a sentir las funestas pinchadas de tal vicio: y estas espinas y zarzas crecieron de tal modo que me cubrían todo de pies a cabeza, y no encontré una mano piadosa que me las arrancara. Antes bien al contrario, pues viéndome un día mi padre en el baño y apercibiéndose de que era ya hombre, empezó a lisonjearse ya con la esperanza de verme casado y él rodeado de nietos, y así se lo fue a contar a mi madre muy alegre y gozoso; [...] Pero mi madre, que estaba más adelantada en virtud, pues ya habíais comenzado a edificar vuestro templo en su corazón, y a tener allí vuestra santa morada por la presencia de espíritu, en oyendo el anuncio, se estremeció y sobresaltó con un piadoso temblor y santo miedo; pues aunque todavía no estaba yo bautizado, temió que seguiría *aquellas torcidas sendas* por donde caminan los *que os vuelven las espaldas*, en lugar de caminar mirando siempre a Vos (1929: 100).

El conflicto del relato se da entre el padre pagano y la madre cristiana, entre la liberación del deseo y la negación del deseo. Pero también aquí está presente la fantasía materna: el miedo de que el hijo sea como *su* padre (el padre del hijo) y la esperanza de que el hijo sea más bien

como el padre de ella (el padre de la madre, padre real de la madre reemplazado por el padre ideal celestial):

El padre real siempre es segundo, no es nunca primero como lo es la madre: una distancia estratificada por la historia temporal y real del cuerpo nos separa. Freud, como judío, cree salvar esa distancia asesinando al padre en el mismo lugar originario y prehistórico -campo de Marte- donde está inscrita la madre. [...] Pero en el cristianismo se trata de transformar esta primera rebeldía y amenguarla: no hubo una cercanía más intensa con el padre, no hubo identificación para enfrentar a la substancia materna con una substancia diferente, masculina y sensible. Permaneciendo en ella, tuvo que recurrir a un Padre ajeno para contenerla.

Y para lograrlo debe penetrar hasta lo más profundo de su ser, allí donde Agustín se desgaja de ella como lo más persecutorio de sí mismo; debe penetrar hasta lo más hondo que pueda penetrar el pensamiento que se apoya en el afecto. Llega hasta ese Alguien que ella adora, y que pueda contenerla en su desbordado y devorador amor hacia su propio hijo. Su amor tiene que ser arcaico, puro. Va, como descendiendo hacia el abismo hacia el lugar más profundo de la marca materna. Y allí, anterior al padre, pero emergiendo desde el deseo mismo del cuerpo materno que lo adora, no está su propio padre: está el padre de ella. El pensamiento de Agustín es pulsional siempre, trabaja desde la impronta materna de su cuerpo (2007: 49).

El amor arcaico de la madre por el hijo, como repetición del amor que tenía por el padre, asegura la huella del padre de la madre del hijo en el hijo, donde debería simplemente estar la huella materna. Por eso la ley paterna en el cristianismo es encarnada, por eso el cristianismo funciona en base a una espiritualización del mundo: el hecho base es la paternalización de la madre, que funciona de tal manera como escena inconsciente que todos los vínculos materiales son considerados en su idealidad. La carne es despreciada y librada al cálculo, el espíritu solamente es ensoñado y en la cima del espíritu, el pensamiento racional.

Por lo mismo, al romper la relación primera con la madre, el cristianismo modifica la naturaleza de la palabra. Mientras la consideración del materialismo ensoñado (que encontramos en el paganismo) muestra el sustrato sensible alucinado que sirve de soporte a

toda palabra, el cristianismo funcionará como el olvido de ese soporte sensible, tomando como punto de partida la abstracción:

Las palabras son vasijas, cuerpos continentales, abiertos, disponibles, pero su contenido puede emborracharnos. Júpiter descargaba en esos cuencos ávidos una lluvia de oro. Las palabras son huecos y cuencos femeninos, vientres sedientos, cuerpos anhelantes, que deben ser llenados con el propio contenido amante para significar algo con ellas. La Palabra es femenina en su ser reservorio que los hombres debemos llenar con lo más propio: son “*signos de deseo* (de ganas)”. [...]

La Palabra divina cristiana, por el contrario, pretende ser un continente puro sin imaginario y sin cuerpo erógeno, sólo llena de espíritu incorpóreo. Niega todos los contenidos de la vida; son “ideales”, puras, porque en su expresión excluyen los contenidos materiales que, sin embargo, deben ser evocados para ser negados enseguida. Palabras de las cuales el sentido sensible, que en su origen las llenaba, fue desagotado de la vida, como cuando se vacía un estanque y aparecen en el fondo esqueletos blancos de los peces antes vivos (Rozitchner 2007: 45).

Así, Rozitchner logra descubrir en san Agustín el tramado en el que se apoya todo idealismo: “como si el signo fuera anterior a la huella y a la marca, como si el contorno fuera anterior a la imagen plena, como si las ideas fueran anteriores a las cosas, como si lo racional fuera anterior a lo sensible; como si el padre fuera anterior a la madre” (Rozitchner 2007: 50).

Este idealismo, sin embargo, desemboca en un producto único del cristianismo que implica una transformación radical respecto al judaísmo y al paganismo en el que se basa, y tiene que ver con su relación con la muerte.

En el judaísmo, la muerte es un elemento más. Si retomamos el relato del *Génesis*, el Paraíso, metáfora de la unidad dual, está marcado por una expulsión provocada por la tentación de la madre (Eva), expulsión por lo tanto que es responsabilidad de la madre (recordemos que la ley del Padre en el Paraíso no es más que ilusoria): es la madre la que envía al hijo a la muerte, lo que implica la propia desaparición de la madre. En palabras de Rozitchner:

La madre también tiene que hacernos pasar del principio del placer arcaico individual, infantil e imaginario, al principio de la realidad social, colectiva y adulta. Toda madre

debe hacerlo, y por eso cada una responde, a su modo, al interrogante que el hijo obscuramente, implorándole, le pide que conteste de una sola manera: que lo haga eterno en ella. La Biblia judía, en el Génesis, le revela su verdad al hijo; de la arcadia materna y paradisíaca se cae en la realidad dolorosa de la muerte para ambos, la mujer y el hombre; el trabajo de ganarse la vida con esfuerzo y el dolor carnal del alumbramiento. [...] La madre judía le responde al hijo y le dice, pese al amor que le tiene, que ambos morirán para siempre (2007: 312-313).

Otra cosa sucede en el cristianismo, lo que se ve claramente en san Agustín. Paradigmático en este sentido es el momento previo a la muerte de la madre del santo, Mónica:

Estando, pues, los dos solos, comenzamos a hablar, y nos era dulcísima la conversación: porque *olvidados de todo lo pasado, empleábamos nuestros discursos en la consideración de lo venidero*. Tratábamos, pues, en presencia de Vos que sois la verdad inmutable, sobre qué tal sería aquella vida eterna que han de gozar los santos, que consiste en una felicidad, que *ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni el corazón humano es capaz de concebir* (1929: 451).

Agustín discute con Mónica deleitándose de la vida muerta, ya que para Agustín la vida misma es muerte: “ignoro de dónde vine a esta vida miserable, que más que vida es muerte, y dudo qué nombre le cuadra mejor, si el de vida que muere o el de muerte que vive” (1929: 44). En Agustín, hay una inversión radical de vida y muerte: la muerte es vida y la vida es muerte. Pero este hecho parece ser más bien consecuencia de la promesa materna, ya que, si al morir Agustín vivirá eternamente, tal como concordaba con su madre, la vida en la que muere no puede sino ser muerte. Y el deseo de vivir eternamente después de la muerte no puede sino ser producto del terror y del miedo: el terror a la muerte produce sumisión a esta, y el convencimiento de que esta sumisión se traducirá por una liberación. La suposición de la vida eterna es la condición de posibilidad para ejercer el control por medio del miedo a la muerte<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “Aún en crisis, y quizás por eso mismo, el cristianismo está unido indisolublemente al capitalismo. [...] El cristianismo aparece produciendo en masa a hombres subjetivamente sometidos, no sólo por el terror y la amenaza externa en sus cuerpos -que era la situación de los esclavos- sino en las marcas más elementales que organizan la singularidad de cada ‘libre’ y democrático ciudadano posmoderno” (Rozitchner 2007: 11).

De esta manera, madre e hijo niegan la realidad del mundo, para volver a realizar en la muerte, en espíritu, la unidad dual perdida:

El Evangelio cristiano comienza dando como realizada en la realidad adulta una fantasía infantil y primaria; la madre, inseminada por Dios Padre, alumbró al hijo sin dolor, espiritualmente, y el hijo que va al muere resucita: será eterno. [...] Pero la madre cristiana, al proponerle el modelo de Cristo resurrecto, aunque no lo sepa con su conciencia, le contesta al hijo como le contesta Mónica a Agustín: que la salvación y la eternidad los espera si vuelven a actualizar el amor primero que los había unido, aunque para hacerlo deban negar la realidad del mundo. Y juntos lo resuelven en una exaltación mística que trata de actualizar esa vivencia que han tenido ambos, cada uno por su cuenta, la madre a cuenta de su propio padre; el hijo a cuenta de su propia madre (2007: 312-313).

Así se entiende mejor la vertiente “programática” del materialismo ensoñado rozitchneriano, recuperación de la poesía judía que muestra lo fundante que es la madre para el sentido humano, muriendo la madre por el hijo, y muriendo el hijo para madre, es decir, el hijo volviéndose adulto. Por eso Rozitchner ocupa muy bien la imagen del nacimiento de Moisés en Ex. 2:3: “...las diosas madres, esas que arrojan al niño a las aguas del río para que otra mujer lo proteja del faraón político que quería matarlo” (Rozitchner 2015: 67). Mientras tanto, en el cristianismo, el hombre es siempre hijo de su madre: la muerte es sólo ilusoria, ya que en ella vivirá eternamente con su madre. Retomar nuestra adultez, y así la realidad ensoñada que sólo podemos reconocer en la medida en que asumimos la muerte, tal es el proceder del materialismo ensoñado y aquello que debe ser tomado en cuenta para la transformación social.

#### 4. El Edipo-judío: Rozitchner y Marchant más allá de Goux

¿De qué le sirve pasar por esta gran discusión rozitchneriana acerca de la madre arcaica a un texto cuyo fin es entender la situación de la representación cristiana (la imagen cristiana)? Si

Rozitchner trabaja escenas (que es lo que defendimos en primer lugar), lo que busca dilucidar Rozitchner son las escenas del discurso teológico, *las escenas del discurso que pretende no tener escena*. De esta manera, insistimos ante todo en dos madres, la madre judía (madre de la poesía judía, ya que ella está borrada del discurso rabínico patriarcal) y la madre cristiana (madre sublimada, no borrada por el discurso del padre sino transformada por él). Madres que implican un modo de habitar, una relación con la muerte y una relación con el poder. La vinculación de esta cuestión con el problema de la imagen es clara en la medida en que Rozitchner nos permite entender el sustrato inconsciente que hace que emerja el discurso teológico rabínico y el discurso poético-teológico cristiano, esto es, la poesía judía, cuyo secreto remite anasémicamente a la unidad dual como parte constitutiva del hombre. Ambos discursos teológicos en ese sentido aparecen como forma de reprimir el contenido inconsciente de la poesía judía, sustrato escrito de tradiciones orales que expresan la estancia de un pueblo: la ley judía la aparta, la encarnación cristiana la extermina. Por lo mismo, podemos decir que el cristianismo es, en tanto discurso poético-teológico<sup>31</sup>, *otra imagen*, frente a la “palabra judaica”. Pero mientras la poesía judía es *imagen sensible* (“sensible” en el ámbito de un materialismo ensoñado), la poesía teológica cristiana es *imagen inteligible* (de ahí la sublimación del cuerpo y la centralidad del espíritu), imagen que destruye la posibilidad de lo sensible. Es por eso que podríamos decir que el cristianismo, en su relación con la imagen, desarrolla una *imagen iconoclasta*: su poesía no es liberadora, es una poesía cuyo principal fin es el fin de la poesía.

Pero algo más se esconde entre *imagen y madre*, lo que nos obligará a retomar el texto capital (para este trabajo) de J.-J. Goux, “Moïse, Freud: la prescription iconoclaste”.

Goux centra su atención en la figura de Moisés en los textos freudianos. Para Goux, la figura de Moisés está ligada ante todo a una cierta relación con la imagen, por lo que se pregunta por su importancia para el monoteísmo judaico. Ahora bien, lo interesante es que en *Moisés y la religión monoteísta* de Freud hay dos hechos coordinados, ligados al pasar, pero de manera casi implícita. Por una parte, Freud muestra que la prescripción de la imagen divina

---

<sup>31</sup> Obviamente en el cristianismo hay pluralidad de envíos, no se olvide lo dicho en la Primera Parte. Aquí estamos simplemente siguiendo la lógica de una determinada línea de lectura.



tiene como efecto el acceso a un grado de espiritualidad mayor, en la medida en que ya nada sensible puede remitirse a Dios, el que se nos revela por lo tanto como una alteridad radical, lo que explica también la radicalidad del monoteísmo judaico:

Entre los preceptos de la religión de Moisés hay uno mucho más sustantivo de lo que a primera vista parece. Es la prohibición de crearse imágenes de Dios, o sea, la compulsión a venerar a un Dios al que uno no puede ver. [...] Ahora bien, aceptada esta prohibición, ella no pudo menos que ejercer un profundo efecto. Es que significaba un retroceso de la percepción sensorial frente a una representación que se diría abstracta, un triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad; en rigor: una renuncia de lo pulsional con sus consecuencias necesarias en lo psicológico (Freud 2001: 109).

Pero, por otra parte, el monoteísmo que exige esa prescripción iconoclasta representa según Freud también el paso del matriarcado al patriarcado, de la ley materna a la ley paterna:

El progreso que sigue al totemismo es la humanización del ser a quien se venera. Los animales son reemplazados por dioses humanos cuyo origen en el tótem no se oculta. En un punto de este desarrollo, que todavía no podemos situar con exactitud, aparecen grandes deidades maternas, es probable que con anterioridad a los dioses masculinos, y luego se mantienen largo tiempo junto a estos últimos. Entretanto, se ha consumado una gran subversión social. El derecho materno fue relevado por un régimen patriarcal restablecido. [...] Las divinidades masculinas aparecen primero como hijos varones junto a la Gran Madre, y sólo después cobran los rasgos nítidos de figuras paternas. Estos dioses masculinos del politeísmo espejan las constelaciones de la época patriarcal. Son numerosos, se limitan unos a otros, en ocasiones se subordinan a un dios superior. Y bien; el paso siguiente nos lleva al tema que aquí nos ocupa, el retorno de un dios-padre único, que gobierna sin limitación alguna (Freud 2001: 80).

De ahí que Freud pueda decir más adelante, aunque de manera breve y poco profundizada, que el triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad es el triunfo del patriarcado sobre el matriarcado: "la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos, mientras que la paternidad es un supuesto edificado sobre un razonamiento y sobre una premisa" (Freud 2001: 110). La madre es imagen, en la medida en que, como dice Rozitchner, "la palabra hebrea 'imagen' se refiere siempre al carácter sensible que esta tiene" (2015: 76). Por lo

mismo, nos encontramos con que no sólo la imagen y su represión repite un momento del Edipo (de ahí que Goux llame a la escena de Moisés el “Edipo judío”), sino que la imagen no pierde su sentido materno:

El ídolo, sea el que sea el sexo del ser imaginario que encarne, es siempre indexado por lo materno, en virtud de su materialidad misma. Así, aunque no sea en realidad del becerro de oro que Moisés prohíba la representación, él prohíbe una relación sensual a la madre, ordenando respetar un dios invisible (Goux 1978: 24).

A esto se debe, justamente por lo demás, la prohibición total de la representación presente en el *Éxodo* (prohibición que precede la de adorar aquellas imágenes, como si las imágenes por sí solas provocaran la adoración): “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (Ex. 20: 4).

Respecto a esto, Rozitchner afirma que la escena de Moisés es una escena que se puede deducir del *Génesis*<sup>32</sup> (o a la que le falta el *Génesis*), mientras que, para Marchant, esta prohibición explica la “estructura general” de la muerte de la madre, que explicaría formaciones substitutivas, como la ley paterna, pero que también explicaría la presencia materna en la escritura<sup>33</sup>: palabra escrita o escritura como madre, escritura del *Génesis*, pero también del judío Rozitchner (quizá por eso la diferencia de tono que notábamos respecto a la unidad dual).

De esta manera, no podemos sino tomar en cuenta la complicación siguiente: la representación imaginal de la divinidad prohibida en el judaísmo, es utilizada en el cristianismo. El cristianismo absorbe representaciones. Para Rozitchner, esa utilización no puede ser sino la internalización de la ley: es una destrucción interna de la Imagen, la

---

<sup>32</sup> “Goux parte de Moisés, igual que lo hace Freud, pero debiera haberlo hecho desde el *Génesis*, donde la seguridad de la posesión de la madre engendrada desde el hombre, negada como madre, abre la sensualidad y la inteligencia desde la transgresión impuesta por la primera ley que el Eterno ordenó para ambos” (2015: 116-117).

<sup>33</sup> “Tensión entre la Palabra y la Imagen porque la imagen es deseada; Palabra que intenta alejar a los otros de la Imagen, para guardar la Imagen para sí, o, más bien, para guardar su recuerdo. Así para el creyente judío, la Madre es la ley del Padre, esto es, la Ley de Moisés como terrible Ley; pero también, otra posibilidad, repetición de la ley de la pérdida y de la recuperación de la Madre por la palabra, o como Palabra, como acabamos de ver que acontece en *El Instinto Filial*, la Madre es la palabra escrita como otro momento u otra lectura de la Torá; como esta última Madre: el amor judío por la letra, amor judío por el saber, su destino histórico en un mundo con otras formas de Madre, esto es, de Dioses” (Marchant 2009: 143-144).

transformación de ella en su inteligibilidad, y por lo tanto la victoria absoluta del discurso teológico. Pero si Goux tiene razón, el sólo hecho de que el cristianismo haga uso de la imagen (y esté habilitado a ello gracias a la encarnación divina) implicaría una determinada seducción imaginal, capaz de revivir la experiencia materna escondida en la poesía judía (y en la religiosidad pagana)<sup>34</sup>. Lejos de considerar que estas lecturas son contradictorias, en lo que sigue mostraremos cómo a pesar del control cristiano sobre la imagen, la imagen, siempre rebelde, conlleva un materialismo ensoñado.

---

<sup>34</sup> Por lo demás, cabría insistir en aquello que insinúan tanto Rozitchner como Marchant: si la ley del padre se apoya en la roca materna, la ley paterna no es más que una sustitución de la madre muerta.

### Tercera parte:

#### Imagen cristiana. Ícono, arte, iconoclasia.

Como en toda religión monoteísta, en el cristianismo la figuración de la divinidad representa un problema teórico, problema teórico-teológico que no hace sino reflejar la persistencia de la costumbre religiosa que lo hace ser un problema. En este sentido, el lugar de la imagen en el cristianismo debe entenderse como resultado de una interacción entre dos polos: entre la religión y la teología, es decir, entre la imagen devocional y la palabra que la regula, ninguno totalmente pasivo ni activo. Por eso deberemos seguir una línea de lectura entre el discurso teológico, la historia de las religiones y la historia del arte, principalmente por medio de las obras de Leonid Uspenski (2013) y Hans Belting (2009). La obra del primero, *Teología del ícono*, se inscribe dentro de la ortodoxia y su defensa de la veneración de los íconos, siguiendo la línea oficial de la Iglesia, mientras que la del segundo, *Imagen y culto*, busca entregar un marco general histórico del género iconográfico, que dé cuenta de las distintas tradiciones que confluyen en la figuración divina y de las distintas lecturas teológicas que se suceden en la apropiación o rechazo de estas tradiciones. *Imagen y culto* de Hans Belting resulta tanto más provechosa para nuestro propósito en la medida en que su matriz de lectura integra aquello sobre lo que hemos insistido a lo largo de este trabajo:

Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos llegaban a capas más hondas de la feligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. Por esta razón, en cuestiones de imágenes los teólogos iban con sus teorías a la zaga de una práctica ya existente. Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control. Cuando las

imágenes habían sido “aclaradas” y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos (Belting 2009: 9).

Planteada así la cuestión, lo que se entenderá por imagen en este contexto es aquello que es problemático, la figuración visible de aquello que es santo, esto es, “el retrato personal, la *imago*, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa” (Belting 2009: 5), pero también en parte aquello que Belting distinguirá cuidadosamente de la imagen, el arte cristiano del Renacimiento. Las razones de esta distinción e integración serán dadas en su debido momento. Por otra parte, por obvias razones de extensión, nos centraremos en las imágenes visibles a las que sin duda siempre están ligadas las representaciones populares no-visibles.

Para esto, procuraremos retomar la discusión donde la dejamos al final de la segunda parte: la relación entre el culto a la Virgen y el culto a los íconos, o entre madre e imagen, para luego centrarnos en tres soluciones teológicas al problema de la representación: la ortodoxa, la occidental y la reformista. Finalmente, mostraremos como estos tres momentos responden a tres momentos de la madre cristiana y cómo se presenta en cada uno de ellos la rebeldía de la imagen.

## 1. La virgen y el ícono

Por lo general, en lo que respecta a la historia del ícono, tienden los historiadores del arte a afirmar que ésta empieza en el siglo V, apareciendo primero en la esfera privada, luego en la eclesiástica y finalmente en la estatal (Belting 2009: 39). Su desarrollo es paulatino y, en cierta medida, sorprendente. Hay registros de representaciones cristianas en murallas por lo menos desde el siglo III. Por ejemplo, la imagen de Jesús “El buen pastor”, preservada en la Iglesia de Dura Europos (actual Siria), destruida por los Sasánidas en el año 256-257<sup>35</sup>. Sin

---

<sup>35</sup> Estas imágenes tienen su contraparte judía en la sinagoga de la ex-ciudad, donde también hay representaciones que narran episodios del Tanaj (la iconoclasia judaica no era tan radical en ese entonces). Para

embargo, este arte es más que nada ilustrativo: lo interesante es cómo se pasó de esa forma de representación, narrativa y decorativa, al ícono, imagen personal que puede tener un uso cultural (se le puede rezar, pedir favores, etc.).

En la aparición del ícono, confluirían varios elementos provenientes de formas representacionales previas. En primer lugar, está la influencia de las imágenes paganas de los dioses. Para los antiguos, la aparición de los dioses por medio de una representación, en el sueño o en persona tenía la misma importancia, ya que “en la imagen de culto se hallaba presente y activo el numen divino, por eso el creyente se acercaba a ella para expresarle sus ruegos” (Belting 2009: 56). Es por eso que la imagen de culto es normalmente considerada como una sede de la divinidad (pagana o cristiana), donde se abre una comunicación directa con lo representado (dioses paganos, Cristo, la Virgen o los santos). Para evitar la confusión entre lo representado y la representación, es decir, para evitar la confusión entre la imagen y Dios, los teólogos posteriormente buscarán refugiarse en el carácter de intermediario de la imagen. Hay que hacer notar, sin embargo, que, si bien la representación pagana tiene cierta semejanza con la cristiana, ella se realiza más bien por medio de esculturas (ante las cuales se realizan sacrificios), por lo que difiere con el ícono (tal como se verá, por otra parte, el arte escultórico cristiano tendrá gran presencia en la cristiandad Occidental) (Belting 2009: 135).

En segundo lugar, está la influencia del retrato funerario romano, que se puede ver como predecesor directo del ícono de santos. El retrato funerario es resultado del culto a los difuntos: se trata de un retrato conmemorativo. Lo interesante es que, según lo que afirma Belting, el retrato funerario se transforma en ícono por medio de una inversión específica. En un principio, “el lugar de la imagen es el sepulcro de quien *implora* protección”, es decir, el retrato funerario se hacía en función de la protección de un difunto, apelando a un difunto especial, el santo, mientras que luego, en el ícono, “el lugar de la imagen es el sepulcro de quien la *otorga*” (2009: 121), de modo que el ícono resulta ser representación conmemorativa de un santo, al cual se puede acudir. En este sentido, la influencia del retrato funerario en los

---

relativizar el aniconismo que se le suele adjudicar al judaísmo en general (que nosotros hemos admitido como absoluto en este trabajo, para simplificar), véase Bland 2000.

íconos viene dada por dos cultos simultáneos: el culto a los santos, y el “culto”, o, más bien, “acción conmemorativa” de las personas fallecidas (personalidades, personas ejemplares, etc.). Por lo mismo, la imagen muchas veces será interpretada como hecha en *conmemoración* (y no sólo de los santos sino también del misterio de la Encarnación y lo que implica).

En tercer lugar, el culto cristiano a las imágenes tiene un antecedente en la imagen antigua del emperador, al que incluso harán referencia los teólogos reunidos en el Segundo Concilio de Nicea, donde se tratará el problema de los íconos (2009: 138). La imagen del emperador, cuyo uso fue instalado desde el emperador Diocleciano (284-305), servía para poner a prueba la lealtad de los súbditos en las nuevas provincias anexadas al imperio:

El envío de la imagen tenía como objetivo la prosternación de la población. Un rechazo de la imagen o un recibimiento incorrecto hubieran significado una ofensa a la majestad imperial. Como el propio soberano, la imagen debía ser recibida oficialmente varios kilómetros antes de llegar a la ciudad (Belting 2009: 141).

Es por eso que la imagen del emperador plantea un precedente para el ícono: la veneración (o ausencia de ella) frente a este implicaba el respeto que se le prestaba a lo representado. Las imágenes no deben ser profanadas, ya que su profanación implica un ataque a aquello mismo que aparece en la imagen. Esto explica una vez más una causa del poder implícito de las imágenes cristianas.

Estas tres influencias principales explican en parte la existencia del ícono, y también la pluralidad de contenidos del ícono: “a excepción de sus santos, el cristianismo tenía poco que ofrece frente a protectores tan prácticos y la diversidad de cultos locales” (Belting 2009: 51). El culto a los santos, por medio de los íconos, permitirá suplir el contacto personal con las diversas divinidades paganas locales, los que sin embargo ahora estarán sometidos a una autoridad celestial en específico. Tal como muestra Belting, el rol que cumplirá María, en este contexto, será análogo al de otras madres universales previas, entre las que se encuentran Cíbele, Diana de Éfeso, Isis, etc.; ya que mientras estas resultaban ser madres universales de los dioses, María resulta ser una nueva madre universal, intercesora entre la divinidad y los hombres (Belting 2009: 52). Desde el reconocimiento del título de *Theotokos* (“la que da a

luz a Dios”) en el Concilio de Éfeso el año 431, se empezaría a desarrollar el culto mariano insistiendo tanto en el carácter humano como en la misión cósmica de María (Belting 2009: 51-52), razón por la cual aparecería como Madre accesible a todos. Tal como afirma Belting:

La madre de Dios, cuya figura es tan polimorfa como diversos los ruegos que se le dirigen, aparece como soberana real en cuyo nombre actúa incluso el emperador. Dado que, entretanto, la unidad del pueblo romano se busca en la unidad religiosa, la devoción personal y la religión estatal sin solución de continuidad en una patrona, a quien se reconoce un poder ilimitado, accesible a todos y animada con los rasgos humanos de la religión griega. A partir de estos datos, cuando en el reinado de Constantino V los iconoclastas finalmente niegan no sólo los íconos, sino también el abrumador estatus de María, el contragolpe de la corte en el siglo VIII se comprende bajo un prisma bien distinto. En esta contraposición, se une la exigencia de una religión purificada y espiritual. La relación entre el culto a María y el culto a los íconos se pone una vez más de manifiesto cuando los defensores de las imágenes dotan a las de María de nuevo en circulación con el nombre oficial de ‘Madre de Dios’ (2009: 55).

Desde el punto de vista histórico, por lo tanto, vemos confirmada en principio nuestra sospecha: la Madre y el ícono van juntos, y sus destinos están ligados a lo largo de la historia de la cristiandad. La insistencia en el culto a la Madre de Dios apela a una religión más afectiva, más sensible, que por lo mismo puede ser complementada por santos que hagan esa afectividad más cercana, mientras que aquellos que vean en los íconos una desviación no pueden sino sospechar el culto a una Madre universal. Para los iconoclastas, tal como se verá a continuación, el ícono de la Madre de Dios y de los santos sólo es posible si el ícono de Cristo es posible, lo cual es descartado de plano.

El culto mariano y la veneración de los íconos se van desarrollando a la par a lo largo de los siglos, pero llegará un punto en que este desarrollo se volverá problemático. Explicar esta problematicidad es el objetivo del siguiente capítulo.



## 2. El desarrollo de la teología del ícono

Es recién con la llamada controversia iconoclasta (726-843) que se va a establecer una doctrina oficial del ícono. Sin embargo, esta controversia, así como su resolución, es resultado de siglos de una circulación más o menos descontrolada de las imágenes, y de un discurso variado respecto a ellas.

### *a) Antecedentes de la querrela iconoclasta*

Como afirma Belting (2009: 194), las reticencias respecto a la imagen de culto no sólo surgieron a partir de la preocupación monoteísta y la prohibición mosaica, sino también en relación con la negación de parte de los cristianos a hacer sacrificios ante la imagen del emperador. Esta negación produjo una persecución hacia el cristianismo que hace parte su identidad por medio del recuerdo de los mártires. Además, la reticencia a la imagen de culto se ve reflejada en autores cristianos antiguos (no necesariamente canónicos), entre los que destacan Clemente de Alejandría y Eusebio de Cesarea (Uspenski 2013: 33). En el caso de Clemente de Alejandría (150-216), la oposición a las imágenes resulta en general ser más relativa: “A vosotros os engañó el arte con cualquier brujería, y aunque no os llevó al enamoramiento, sí a honrar y a adorar las estatuas y las pinturas. Parecida es la pintura: el arte sea alabado, pero que no engañe al hombre como si fuera una verdad” (Uspenski 2013: 35). Si bien en este caso Clemente no se refiere al uso cultural de la imagen, sino simplemente a la imagen de inspiración cristiana, la división que realiza es más o menos clara: hay un arte que es útil al fiel y otro que es capaz de desviarlo (presentándose a ella misma como una verdad, confundiendo la imagen y lo representado en ella), de modo que él no plantea una exclusión total de la imagen. En el caso de Eusebio (265-339/340), quien había sido teólogo del emperador cristiano Constantino I, la oposición parece ser más radical: no sólo se cuenta que él había quitado a una mujer unas imágenes de san Pablo y de Cristo aludiendo al peligro de la idolatría, sino que también, en respuesta a una carta de la hija de Constantino en la que

ella pedía un retrato de Cristo, preguntó “cuál de las dos naturalezas del hombre Dios esperaba encontrar en la imagen, puesto que la divina no es representable y la humana no es digna de representación” (Belting 2009: 195). Como veremos más adelante, el problema de las naturalezas en relación de la imagen será un punto crucial en el debate entre iconoclastas y defensores del ícono. Finalmente, un tercer registro muestra que las observaciones de estos autores no resultan ser casos aislados, sino respuestas a un problema propio de la época pre-iconoclasta: se trata del concilio local que tuvo lugar en Elvira, España, el año 306. Si bien en ningún sentido el tema principal del concilio fue el lugar de la imagen cristiana en el culto, el canon 36 del concilio afirma lo siguiente: “Se ha decidido que en la iglesia no debe haber pinturas, para que no se reproduzca en las paredes lo que se venera y adora [‘Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur aut adoratur, in parietibus depingatur?’]” (Uspenski 2013: 36; Belting 2009: 195). En este sentido, hasta cierto punto, a lo largo del siglo IV se sigue pensando a la imagen como capaz de dar lugar a la profanación, y esto porque se puede confundir la imagen y lo representado.

A pesar de esta reticencia general que podemos ver al menos hasta el siglo IV, la imagen va ganando cada vez más terreno. Según lo documentado por Belting (2009: 196) ya en el siglo VI tenemos noticia de usos de la imagen por parte de la Iglesia, tanto en el ámbito cultural como en el ámbito de la enseñanza: “Las imágenes como Biblia de los analfabetos” (2009: 196). Por esto, a finales del siglo VII tenemos ya un par de nuevas reglamentaciones referidas a la imagen, en el llamado Concilio Quinisexto.

#### *b) El Concilio Quinisexto*

El Concilio Quinisexto, convocado por Justiniano II el año 692, debe su nombre a ser un complemento a los dos concilios anteriores, el Quinto (553) y el Sexto (681), que tuvieron lugar en Constantinopla (Uspenski 2013: 93-94). Lo cierto es que, en varios sentidos, sobre todo para la teología oficial de la Iglesia Ortodoxa, fue en el Concilio Quinisexto que por

primera vez se formularon principios básicos sobre el contenido y el carácter del arte sagrado. En torno a éste giraban tres cánones de este concilio.

En primer lugar, encontramos el canon 73, que dice lo siguiente:

Por cuanto la vivificante Cruz nos ofreció la salvación, conviene que pongamos toda diligencia en rendirle el honor que merece aquello por lo que fuimos salvados de la antigua caída en el pecado. Por ello, ofreciendo reverencia a la Cruz en pensamiento, palabra y sentimiento, decretamos: que la imagen de la Cruz que algunos dibujan en el suelo sea completamente borrada, para evitar que ese signo de nuestra victoria sea deshonrado por las pisadas de los que caminan. Por ello ordenamos excomulgar a quienes de ahora en adelante dibujen la imagen de la Cruz en la tierra (Uspenski 2013: 94).

Si bien el canon menos importante de los tres referidos a la imagen en este concilio, el canon 73 resulta interesante por aquello que presupone como gesto: regular una práctica extendida; ni prohibir, ni admitir. La cruz en tanto imagen no puede ir en cualquier parte, ya que puede ser deshonrada. Curioso que el pisar la cruz en el suelo sea deshonrarla, como si pisar la imagen de la cruz fuera pisar al mismo Cristo. Así, en este pequeño pasaje vemos aquello que será central en la controversia iconoclasta: la indistinción entre la imagen y lo representado.

En segundo lugar, encontramos el canon 82 de este concilio, cuya importancia y alcance resultan mucho mayores que el anterior:

En algunas pinturas de imágenes (*graphais*) venerables se pinta, señalado por el dedo del Precursor, un cordero, que ha sido tomado como figura de la gracia, mostrándonos el verdadero Cordero por la Ley, Cristo, nuestro Dios. Admitiendo, pues, las antiguas figuras (tipos: *typous*) y sombras como símbolos de la verdad y caracteres transmitidos a la Iglesia, preferimos (*protimomen*) la gracia y la verdad, recibéndola como cumplimiento de la Ley. Por consiguiente, para que lo que es perfecto se presente a los ojos de todos también en expresiones pictóricas, mandamos que desde ahora sea representada en forma humana la figura del Cordero que quita los pecados del mundo, Cristo, nuestro Dios, para que, comprendiendo por ella la sublimidad de la humillación

del Verbo de Dios, seamos también conducidos de la mano al recuerdo de su vida (*politeias*) en carne mortal, de su pasión y muerte salvadora, y de la redención (*apolytroseos*) del mundo por ella producida (Uspenski 2013: 94-95).

Este canon se enfrenta a un problema teórico de fondo que tiene que ver con la comprensión cristiana del paso de la representación judaica a la imagen cristiana. El canon 82 señala a un tipo específico de imagen que, dada la especificidad del canon, debió haber sido popular en tiempos del concilio. La imagen del cordero siendo señalado por Juan Bautista, el Precursor, está en parte basada en Juan 1:29: “El siguiente día vio Juan [Bautista] a Jesús que venía a él y dijo: He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”. De este modo, se establece una continuidad simbólica entre la aparición de Cristo y la representación simbólica judía del cordero, tal como dice Uspenski:

El símbolo del cordero desempeñó un papel muy importante en el arte de los primeros cristianos. En el Antiguo Testamento, el sacrificio pascual del cordero constituía el centro de la vida cultural, al igual que el sacrificio pascual eucarístico se sitúa en el corazón de la vida de la Iglesia, y la Pascua -festividad de la resurrección- en el centro del año litúrgico del Nuevo Testamento. El cordero inmaculado de Israel es la prefiguración por excelencia de Cristo. En los primeros siglos, cuando la imagen directa del Señor se encontraba casi siempre -y necesariamente- oculta, la imagen del cordero estaba muy extendida (2013: 95-96).

En este sentido, lo que busca enmendar el canon 82 es la mantención del símbolo como revelación de Cristo. El sentido cristiano de la imagen es una imagen concreta, que muestra una realidad y no algo que remite a cierta realidad: “con Jesucristo llega la verdad, ya no se trata de traducir una palabra en imágenes, sino de mostrar esta verdad, la palabra hecha realidad” (Uspenski 2013: 96). El solo hecho de que el verbo se haya hecho carne indica que la verdad no es sólo verbal, sino también imaginal: la verdad revelada debía ser transmitida por la palabra y mostrada por la imagen. Por eso, a partir de este núcleo doctrinario importantísimo, se pueden deducir cinco aspectos principales de la imagen cristiana.

En primer lugar, la imagen cristiana *quita primacía al simbolismo*. El hecho de que haya un Dios encarnado que vivió en una época determinada permite pasar del símbolo a la imagen,

porque hay una manifestación divina, y no una relegación de lo divino a una trascendencia absoluta. En segundo lugar, este canon permite entender *el fundamento de la imagen* directa: el dogma de la Encarnación. En la imagen se presenta la verdad de una *persona* divina: “La verdad es una Persona, y esta Persona tiene su imagen” (Uspenski 2013: 97). En tercer lugar, no sólo hay una indicación del fundamento de la imagen sino también de *lo que debe ser una imagen*. Lo que debe mostrarse en la imagen es al Dios-hombre, al Cordero “que quita los pecados del mundo, Cristo, Dios nuestro”, es decir, a Cristo en su doble naturaleza: “la humildad del Verbo de Dios debe ser mostrada de tal modo que, al mirarla, contemplemos su gloria divina y su imagen humana” (2013: 99). En cuarto lugar, si es que Cristo debe ser señalado en su doble naturaleza, eso quiere decir que debe haber cierto simbolismo, pero este simbolismo no radica en el contenido de la imagen, sino en el *cómo* de su composición. Por eso, la imagen cristiana tiene un doble fin: “transmitir fielmente una imagen concreta, verídica, una realidad histórica y, a través de esta imagen histórica, revelar otra realidad, una realidad espiritual y escatológica” (2013: 99). Así, el simbolismo más que realmente excluido es puesto en un segundo plano. Finalmente, en quinto lugar, cabe destacar por primera vez encontramos aquí un criterio teológico de la imagen: hay ciertos íconos, y estos íconos siguen ciertas reglas. Es aquello que es llamado “canon iconográfico”: “El canon iconográfico es un principio que permite juzgar si la imagen es o no un ícono” (Uspenski 2013: 100).

Según la expresión de Uspenski, este paso del simbolismo a la imagen de la humanidad concreta de Cristo permite poner fin a lo que él llama la “inmadurez judía”. En la medida en que el cristianismo se reconoce de cierta forma como heredero del judaísmo y del helenismo, parece esperable que los cristianos intenten defender sus representaciones de la “inmadurez pagana”. Así, nos encontramos con el canon 100, referido esta vez a los “paganos”:

“Mira siempre de frente, que no se desvíe tu mirada” (Prov 4:25), prescribe la Sabiduría. Porque con facilidad se introducen las sensaciones carnales en el alma. Por ello, prohibimos que de ahora en adelante de modo alguno se hagan, sobre tablas o cualquier otro material, representaciones que seduzcan la vista, corrompan la mente (*noun*) y provoquen placeres impuros. Quien osare realizar estos actos, que sea excomulgado (*aphorizesthou*) (Uspenski 2013: 100).

La interpretación de Uspenski de este asunto, al calificar aquello atacado por este canon como “inmadurez pagana”, tiene que ver con las tradiciones populares paganas que sobrevivieron a la aparición del cristianismo como religión de estado, entre las que destaca los *brumalia* y los actos en honor a Baco:

Es lógico, pues que la Iglesia juzgara necesario preservar a sus miembros de la corruptora influencia de tales representaciones, tanto más cuanto que ciertos elementos de este arte penetraban en el arte sagrado y oscurecían su contenido cristiano. Con la regla 100 la Iglesia exige a sus miembros cierta ascesis no sólo en su vida, sino también en el arte; arte que, por un lado, refleja esta vida y, por otro, manifiesta el influjo que sobre ella ejerce (2013: 101).

Resulta notable en este pasaje cuán teológico es el discurso de Uspenski, como si las representaciones paganas nunca hubieran servido de antecedente al arte cristiano, y este arte cristiano hubiese estado desde un principio atacado por lo pagano (cuestión que abordamos previamente). Con todo, el gesto aquí del discurso teológico es crucial: la imagen no puede ser objeto de la afectividad del cuerpo, no puede ser objeto de placer, de modo tal que la imagen debe ser siempre un medio para la elevación del espíritu; su materialidad solamente sirve a la formalidad.

En este sentido, los cánones relativos a la imagen del Concilio Quinisexto no sólo muestran un primer intento por integrar a la imagen de culto cristiana dentro de una determinada “sistematicidad” cristiana, sino que también revela contra qué debe luchar una defensa cristiana de la imagen cristiana: tanto con la anulación de los sentidos judaica, por medio de la exclusividad del símbolo, como con la victoria de la sensualidad pagana, por medio de una interpretación espiritualizada de la imagen<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Esta forma de remontarse hacia la contemplación de Dios por medio de la materialidad de la imagen, tiene sin duda una raigambre profundamente neoplatónica, tal como reconoce Belting (2009: 206). Esto volverá a verse por lo demás en Juan Damasceno, también influenciado por el neoplatonismo. Resulta interesante la lectura de Iozzia 2015 para estos fines.

### *c) La querrela iconoclasta*

Sin duda, en lo que respecta a la teología e historia del ícono, el momento crucial y más comentado resulta ser la querrela iconoclasta. Será producto de esta controversia que emergerá una precisa teología de la imagen de culto, que marcará hasta el día de hoy la reflexión teológica iconográfica de la Iglesia Ortodoxa, y ante la cual tendrá que posicionarse la Iglesia Romana. La complejidad de esta historia, sus fundamentos y sus resultados han sido ampliamente discutidos (Belting 2009: 197), por lo que partiremos dando una breve reseña acerca del transcurso de los acontecimientos, para luego dar lugar a los fundamentos de la discusión.

El periodo iconoclasta comienza con el emperador bizantino León III (717-741), el Isáurico. La tradición mantiene que este emperador proclamó dos decretos iconóforos, el primero en el año 726 y el segundo en el año 730, aunque investigaciones más recientes han puesto esto en duda, y han llegado más bien a la conclusión de que no hubo más que un decreto el año 730, y que el periodo de 726 a 730 consiste en los intentos vanos de León III por convencer al patriarca de Constantinopla de la época, Germano (715-730) y al papa Gregorio II (715-731). El patriarca Germano actúa como defensor de las imágenes, razón por la cual renuncia o es depuesto y deportado (las fuentes varían; Belting 2009: 198; Uspenski 2013: 115), mientras es instalado en su lugar un patriarca iconóforo como el emperador, Atanasio (730-753). Así se abre el primer período iconoclasta, a lo largo del cual se destruyen íconos públicos y el emperador actúa en cierta medida como sacerdote, inmiscuyéndose en los problemas de fe, aunque lo cierto es que, siendo este emperador iconóforo, los miembros iconóforos de la Iglesia protestaban su presencia y los miembros igualmente iconóforos la defendían (2013: 116). Cabe destacar que, contrariamente a lo que cuenta la doctrina oficial de la Iglesia (que obviamente también insiste en la crueldad de León III), la iconoclasia sí tenía cierto apoyo popular (MacCulloch 2010: 446).

La defensa de los íconos frente al poder imperial también fue emprendida, aunque de manera menos central, por los papas de Roma Gregorio II y Gregorio III (731-741). El primero

convocó a un concilio en Roma el año 727, que confirmó la veneración de los íconos, esgrimiendo como argumento el uso de imágenes simbólicas en el Antiguo Testamento, como la imagen de los querubines en el tabernáculo que contiene el arca del testimonio, el que Dios ordena hacer a Moisés (Ex. 25: 18), mientras el segundo convocó en el año 731 un concilio que afirmaría la excomulgación de aquellos que destruyan o profanen las imágenes de Cristo (Uspenski 2013: 116-117).

Ahora bien, este primer impulso iconoclasta alcanzó su mayor nivel durante el reinado del hijo de León III, Constantino Coprónimo o Constantino V (741-755), no tanto por un mayor nivel de efectividad en el dominio público (o en el ámbito militar) sino por introducir cierto nivel teológico en la disputa. Constantino V parece haber escrito un tratado y luego haber convocado a un concilio conocido como el Sínodo de Hieria que, presidido por el mismo Constantino V, tuvo lugar en 754, culminando en Constantinopla el mismo año. De ambos documentos (el tratado y los registros del concilio) no tenemos noticia más que a partir de los textos que los atacan (los *Antidiscursos* del patriarca Nicéforo y las actas del VII Concilio ecuménico).

Sin embargo, a partir del fallecimiento de Constantino V en 775 el fervor iconoclasta empieza a decaer (Belting 2009: 199), siendo sucedido por León IV quien resultó ser bastante más moderado en su iconofobia y en su intención de intervenir en la Iglesia. Esta moderación sirvió de paso intermedio a la restauración del culto de las imágenes, que finalmente fue permitida por la muerte temprana de León IV en 780 y el ascenso al trono de su esposa Irene, emperadora regente gracias a la minoría de edad de Constantino, hijo de León IV (Uspenski 2013: 119). Será ella quien, en unión con el patriarca Tarasio (784-806), realizará los preparativos para un VII Concilio ecuménico, que elaboraría, el año 787, una contundente defensa de la imagen cristiana, lo cual no dejaba de ser una tarea ardua. Tal como afirma Belting:

Más difícil resultaba demostrar la legitimidad y ortodoxia del culto a las imágenes a partir de la tradición de la antigua literatura eclesiástica, pues ‘no encontramos en los libros antiguos que las imágenes deban ser veneradas’, como más tarde afirmará el partido opuesto. En consecuencia, el esfuerzo filológico de reunir fuentes, además del



esfuerzo hermenéutico de encontrar una legitimación en la tradición, fue el objetivo principal del concilio, que también redactó *cánones* generales (2009: 199).

Pero la victoria del bando iconófilo fue solamente momentánea. Luego de la deposición de la emperadora Irene en 802 y la ascensión de Nicéforo I, el fervor en defensa de los íconos se detiene, habiendo nuevamente una moderación e indiferencia a la controversia de parte de los emperadores hasta que León V, el Armenio, asume el poder (813-820). León V, retoma la iconoclasia de León III, al parecer convencido de que con la vuelta de ésta volverían también las victorias militares del Imperio Bizantino (Uspenski 2013: 120). Así, el emperador y la Iglesia se volverían a enfrentar hasta el punto que el patriarca Nicéforo (810-815), quien junto con el abad Teodoro el Estudita serán las dos principales figuras intelectuales en defensa de los íconos, se vería obligado a abdicar, asumiendo nuevamente un patriarca iconofóbico, Teódoto I (815-821). De esta manera, nuevamente se convoca a un sínodo para atacar a los íconos en 815, donde el acento no estará puesto tanto en la necesidad de destruirlos sino más bien en prohibir su veneración (Uspenski 2013: 121).

Una pequeña tregua se produce con el reino del sucesor de León V, el emperador Miguel II (821-829), lo que no duraría mucho ya que poco después de que el hijo de Miguel II, Teófilo (829-842), accede al trono, una connotada figura iconofóbica, Juan el Gramático (837-843), asume el patriarcado de Constantinopla, dando lugar nuevamente a actos iconoclastas. Resulta curioso, al menos, que la iconoclasia bizantina haya terminado nuevamente gracias a la regencia de una emperadora regente, Teodora (842-855), viuda de Teófilo y madre del menor de edad Miguel III (Uspenski 2013: 121-122).

Teodora propició la restauración de la veneración a los íconos y en marzo de 843 se realiza un concilio en Constantinopla que confirmó lo anteriormente defendido en el VII Concilio ecuménico de Nicea II, declaró herejía a la iconoclasia y estableció la festividad del Triunfo de la Ortodoxia el primer domingo de Cuaresma (Uspenski 2013: 122). Luego de esta resolución de conflictos, el punto acerca de las imágenes permanece más o menos indiscutido.

En lo que respecta a los fundamentos de la iconoclasia, sobre todo de León III, pareciera haber una gran multiplicidad de opiniones. En general, tiende a prevalecer la idea de que, al

provenir León III de zonas de Siria que limitaban con “territorios musulmanes”, él habría sido influenciado por la ausencia de arte del Islam que represente lo divino. Tal como dice MacCulloch:

La iconofobia islámica, el odio a las imágenes, contrastaba con la iconofilia bizantina, y el Islam parecía estar venciendo. El mensaje de Dios fue particular y enfáticamente transmitido en un espectacular episodio de la actividad sísmica y volcánica tan característica del Mediterráneo oriental. En 726 una erupción masiva devastó el archipiélago de Santorini y resultó en la emergencia de una isla totalmente nueva en el mar que lo rodea. Entre los consejeros de León estaba el obispo de una ciudad de Asia menor, Constantino de Nakoleia, que incluso antes de la erupción de Santorini había notado la aparente inhabilidad de los milagrosos íconos para combatir los ejércitos árabes, y sin duda no era el único obispo que pensaba así. La iconofobia pudo fácilmente volverse acción destructiva: iconoclasia. En concordancia, León comenzó a implementar políticas iconoclastas (2010: 442-443).

En este sentido, pareciera particularmente determinante en la controversia histórica la influencia del Islam, de un modo tal que lo religioso queda vinculado con lo militar. Sin embargo, hay otras razones que se han intentado esbozar con más o menos éxito. Hay que admitir que los motivos por los cuales emerge la iconoclasia son múltiples y que todos ellos confluyen en la política iconoclasta de León III. Tal como resume extensamente Belting:

Todos los intentos de explicación a partir de una sola causa han fracasado. Son demasiado los factores y los actores que desempeñaron un papel en este capítulo histórico. Muchas veces las imágenes eran sólo el pretexto para dilucidar conflictos preexistentes entre la Iglesia y el Estado, entre el centro y la periferia, entre las capas altas y los grupos marginales de la sociedad. La corte y el ejército, por un lado, y los monjes por otro, entraban en luchas en las que la línea de frente cambiaba continuamente. A ello hay que añadir los movimientos heréticos, especialmente en las provincias periféricas de Anatolia, que ponían en peligro la unidad del imperio y que en ocasiones motivaron la moderación del poder central y, en otras, su hostilidad. También los factores económicos determinaron la irrupción y el desarrollo del conflicto. Finalmente, los militares, que siempre apoyan la posición del que lleva ventaja, intervinieron en los acontecimientos desde el principio (2009: 197-198).

Así, la controversia iconoclasta en general se puede situar en el contexto de una crisis militar y política que buscaba su solución en la centralización de la fe (cuestión que, se supone, seguiría el modelo islámico) como forma de vencer y gobernar. Sin embargo, aunque sea esta la razón de fondo sigue en pie la pregunta de por qué esta centralización se habría buscado por medio de políticas iconoclastas o por qué la cuestión principal fue la cuestión de las imágenes, lo que el mismo Belting se pregunta, esbozando una respuesta:

Al leer las fuentes, uno se pregunta muchas veces por qué fueron precisamente las imágenes las que desencadenaron los conflictos o por qué se expresaron en ellas. Los motivos sólo se pueden suponer, puesto que en las argumentaciones oficiales se intentaron ocultar. El primer tema de las imágenes, la figura de Dios hecho hombre, se hallaba naturalmente en el centro de las discusiones teológicas, contemplándose, bien como símbolo, bien, por el contrario, como obstáculo para la pureza y la unidad de la fe. Paralelamente, se adecuaba como *corpus delicti* porque se trataba de un objeto visible para todos y podía, por tanto, ser venerado o deshonrado, expuesto o retirado. El consenso y el disenso podían expresarse de manera más clara en la imagen que en los escritos. Así se promovió la disciplina de un grupo donde la sutileza de los debates velaba la resolución. También el poder local de los propietarios de imágenes y la pérdida de poder de los emperadores, que se veían degradados a la condición de gobernadores de imágenes celestiales, impulsaron acciones en este contexto. El colapso de las ciudades en las guerras con los árabes exigía un poder central fuerte, que en caso necesario también estaba dispuesto a situar la unidad de la Iglesia por encima de todos los símbolos potencialmente divisores (íconos) (2009: 198).

En cierto sentido, la pluralidad de los íconos, en tanto imágenes con cierta agencia independiente, contribuía a los regionalismos, cultos privados y disgregación del culto<sup>37</sup>. Así,

---

<sup>37</sup> “Las imágenes eran un arma que también podía volverse en contra de su dueño. Cuando se le concedía más autoridad al santo local que a la central del Imperio, las imágenes podrían fomentar el regionalismo, fuerzas centrífugas, y parece que los emperadores quisieron poner obstáculos a esta posibilidad en la querrela iconoclasta iconográfica. Cuando la unidad religiosa del Imperio era objeto de disputas, las imágenes, en tanto que asociadas a definiciones teológicas, en lugar de fomentar la unidad podían aumentar las diferencias. Quizá sea éste el motivo por el que primero fueron utilizadas como símbolos de la unidad estatal y religiosa, y después se abolieron, al obrar precisamente en sentido contrario” (Belting 2009: 65).

el intento político de León III de centralizar el poder del Estado, al inmiscuirse con la Iglesia, no podía sino traducirse en el intento por hacer desaparecer las imágenes.

Antes de pasar de lleno al contenido de la teología de la imagen, queda mencionar un aspecto de lo dicho por Belting: “los motivos sólo se pueden suponer, puesto que en las argumentaciones oficiales se intentaron ocultar”. Resulta interesante en este sentido de que para Uspenski, representante de la teología oficial, la controversia iconoclasta no tiene que ver nada más que con definiciones doctrinales y con combatir herejías. Más que concluir ahí que hay una ocultación voluntaria de verdaderas razones, cabría volver a entender por qué estas razones se ocultan en el discurso teológico, lo que podemos interpretar a partir de lo dicho por nosotros en la Primera parte: si lo teológico se define por la pretensión de no tener *escena*, es natural que las escenas que constituyen sus conflictos no aparezcan en ellas. La teología debe ocultar todo aquello ajeno a ella y, sin embargo, lo integra como síntoma: justamente aquello permite que nos preguntemos por “verdaderos motivos”, como en el caso de Belting, o por “escenas subyacentes”, como en este trabajo.

#### *d) Las tres fases de la teología de la imagen*

Nuestra exposición de la teología de la imagen seguirá en parte lo dicho por Hans Belting respecto a las tres fases de la doctrina del ícono, distinguidas originalmente por Paul J. Alexander (Belting 2009: 202-203). La primera de estas fases sería la defensa de las imágenes ante las políticas iconoclastas, que comenzaría con los escritos del patriarca Germano, pero cuyo punto más importante será la obra de Juan Damasceno, que escribe sus *Tres tratados acerca de las imágenes divinas* entre 726 y 745 (Louth 2003: 10). Esta fase se caracterizaría por la aparición de una defensa de las imágenes de culto como derecho cristiano, fundamentado en la encarnación de Cristo. La segunda fase estaría dominada por las posiciones del Concilio de Nicea II, que constituyen más que nada una respuesta a la elaboración de una teología de la iconoclasia por Constantino V y el Sínodo de Hieria. En esta fase, el debate se desplazará a la discusión cristológica en torno a las dos naturalezas de

Cristo. Finalmente, la tercera fase de la doctrina está determinada por los *Antirrhetikoi* del patriarca Nicéforo y la defensa de las imágenes de Teodoro el Estudita.

Lo que nos interesa aquí es relevar los puntos más importantes de la teología en defensa del ícono. De lo que se trata, entonces, es de saber de qué modo estos autores de los siglos VIII y IX logran solucionar teóricamente el problema de la existencia de imágenes en el seno de una religión monoteísta, heredera del judaísmo. Por esta razón, partiremos dando cuenta de los argumentos que esgrime Juan Damasceno en defensa de las imágenes de culto.

La contundente defensa del culto a los íconos de Juan Damasceno tiene que ver, en primer lugar, con las distinciones que establece en los sentidos de *imagen* (εἰκόων) y *veneración* (προσκύνησις). La imagen es definida como “una semejanza que describe un arquetipo, pero que tiene una diferencia con él; la imagen no es como el arquetipo en todo sentido” (Damasceno 2003: 25). Así, el primer sentido de imagen tiene que ver con el carácter de imagen del mismo Cristo: “Él es la imagen del Dios invisible” (Col. 1:15). Por eso, que Cristo sea imagen de Dios, es decir, que el Hijo sea imagen del Padre, quiere decir aquí que son lo mismo, pero que difieren en algo: el ser creado. De ahí que el Damasceno escriba: “El Hijo es una imagen no desviada, viva y natural del padre, llevando consigo, por completo, al Padre, igual a él en todo respecto, difiriendo sólo en el ser causado” (2003: 25). En un segundo sentido, están las imágenes que están en Dios como paradigmas y predeterminaciones de lo que inevitablemente pasará, “así como, si uno quisiera construir una casa, su forma está descrita y dibujada antes en la mente” (2003: 26). Luego están las imágenes de aquello que es invisible y no tiene forma, que son las imágenes que nos permiten, yendo más allá de su materialidad, alcanzar verdades inteligibles difíciles de captar por sí solas, es decir, aquello que hemos llamado antes *símbolos* (no resulta sorprendente, en este sentido, que aquí esté muy presente para el Damasceno Dionisio Areopagita; Damasceno 2003: 26). Un cuarto sentido se da en las imágenes que aparecen como enigmas del futuro: lectura cristiana del Antiguo Testamento como imágenes con las que se puede prever la venida de Cristo, “como el arca [del testimonio] prefigura la santa Virgen Madre de Dios, como también la vara [de Aarón] y la vasija [de maná]; y como la serpiente [de bronce de Moisés] prefigura a aquel que partió en la Cruz, con la mordedura de la serpiente malvada; o

como el mar, el agua y la nube, prefiguran al Espíritu del bautismo” (Damasceno 2003: 27). Finalmente, están las imágenes que son para recordar el pasado, imágenes prefiguradas por medio de la palabra escrita “así como Dios grabó la Ley en tablas, y ordenó que se recordaran las vidas de los hombres amados por Dios” (2003: 27)<sup>38</sup>, y también por medio de los objetos sensibles a la vista, “como cuando Dios ordenó poner la vasija y la vara en el arca en conmemoración” (2003: 27).

La diferenciación de los distintos tipos de imagen sirve para fundamentar la posibilidad de la existencia de las imágenes de veneración y reflexión en la tradición cristiana y en la autoridad de las Escrituras. Por eso, cada uno de estos tipos de imágenes vienen acompañadas de ejemplos acordes. El hecho de que el Hijo sea imagen del Padre, y Dios haya dado en el Antiguo Testamento imágenes para recordar e imágenes que anticipaban los hechos del Nuevo Testamento (siendo todos estos hechos fundamentados en la Escritura), permiten no excluir en principio la posibilidad de estos tipos de imágenes, así como las imágenes que se dan en Dios y las imágenes que nos permiten remontarnos a las realidades inefables divinas, fundamentadas en la tradición cristiana (notablemente los escritos del Pseudo-Dionisio), permiten defender la existencia de imágenes en el contexto cristiano. La defensa de la imagen, por medio de tradiciones no escritas en el cristianismo, era una posibilidad en el contexto del Damasceno (siglos más tarde los Reformistas no estarán tan de acuerdo con este punto), ya que había una serie de elementos dentro del cristianismo que no tenían justificación textual (además del hecho de que la misma selección de los textos que constituyen la Escritura se basaba ya en una tradición existente). Tal como afirma Basilio de Cesarea (o Basilio el Grande), citado por el Damasceno:

---

<sup>38</sup> La defensa de la Ley como imagen está fundamentada en el hecho de que, si bien no es realmente una imagen, es una prefiguración de la imagen, tal como interpreta el Damasceno los siguientes pasajes de la *Carta a los Hebreos*: “[Los sacerdotes] sirven a lo que es figura y sombra de las cosas celestiales, como se le advirtió a Moisés cuando iba a erigir el tabernáculo, diciéndole: ‘Mira, haz todas las cosas conforme al modelo que se te ha mostrado en el monte’” (He. 8:5) y “Porque la ley, teniendo la sombra de los bienes venideros, no la imagen misma de las cosas” (He. 10:1), ante lo cual el Damasceno afirma: “Si es que la ley prohíbe las imágenes, siendo ella misma de antemano una descripción de la imagen, ¿qué deberíamos decir? Si el tabernáculo es una sombra y la figura de una figura, ¿cómo puede entonces la ley ordenar que no se hagan imágenes? Pero estas cosas no son tales, para nada. Más bien, ‘todo tiene su tiempo’ (Ec. 3:1)” (2003: 29). Hay que destacar, dicho sea de paso, que en el cristianismo *la ley precede a la imagen*, punto que puede ser sugerente para este trabajo.

De los dogmas y predicaciones preservados por la Iglesia, algunos los tenemos por la enseñanza escrita y otros por la tradición de los Apóstoles, transmitidos a nosotros en secreto, ambos teniendo la misma fuerza en lo que concierne a la piedad. Nadie que tenga la menor experiencia de las leyes de la Iglesia habría de objetar esto, pues si tratamos de desechar lo no escrito, como si no tuvieran gran autoridad entre las costumbres, entonces, sin darnos cuenta, dañaríamos el Evangelio (Damasceno 2003: 37).

En este sentido, el esfuerzo del Damasceno es mostrar en primer lugar que la prohibición mosaica de las imágenes es relativa, y su único fin es evitar la idolatría: “el único propósito de esto es que uno no debería adorar, u ofrecer veneración de adoración, a la creación en vez de al Creador, sino sólo al Único que hizo todo” (2003: 65). Por eso, la orden de Dios de dibujar querubines en el tabernáculo no resulta ser una contradicción: los querubines son hechos por el hombre, pero aun así están permitidos. Sin embargo, aunque la prohibición de las imágenes hubiese sido absoluta en el contexto judaico, la Encarnación misma debería ser suficiente para su habilitación:

Antaño, Dios, incorpóreo e informe, nunca fue representado, pero ahora que Dios ha sido visto en la carne y se ha asociado con el género humano, represento lo que he visto de Dios. No venero la materia, venero al creador de la materia, que se volvió materia por mi causa y aceptó habitar en la materia y a través de la materia logró mi salvación, y no voy a cesar de reverenciar la materia, a través de la cual se logró mi salvación (2003: 29).

En la medida en que Dios se hizo visible por medio de Cristo, la imagen, en tanto representación sensorial de este hecho, cobra un nuevo sentido. La representación por medio de los íconos se justifica como forma de conmemorar la encarnación divina, testificar que Dios se hizo carne y asumió la forma visible. Si Dios ordenó ya la fabricación de imágenes en memoria de ciertos milagros, debe también conmemorarse el mayor milagro visto por el hombre:

Dios ordenó que se sacaran doce piedras del Jordán, y dio el motivo; pues dijo, “para que esto sea señal entre vosotros; y cuando vuestros hijos preguntaren a sus padres mañana, diciendo, ‘¿Qué significan estas piedras?’ Les responderéis: ‘Que las aguas

fueron divididas delante del arca del pacto de Jehová; cuando ella pasó el Jordán, las aguas del Jordán se dividieron; y estas piedras servirán de monumento conmemorativo a los hijos de Israel para siempre'. ¿Cómo entonces no deberíamos representar en imágenes que Cristo nuestro Dios sufrió por nuestra salvación, y sus milagros, de modo que, cuando mi hijo me pregunte qué es esto, diré que Dios la Palabra se volvió humano, y a través de él no sólo Israel cruzó el Jordán, sino que toda nuestra naturaleza fue restaurada a la antigua bendición, a través de la cual esa naturaleza ascendió de las partes inferiores de la tierra más allá de toda principalidad, y está sentado en el mismo trono del Padre (Damasceno 2003: 32).

Por eso, para el Damasceno, es central la cuestión de la “dignificación” de la materia por medio de la Encarnación. Las imágenes no pueden despreciarse sólo por ser materiales, al haber asumido el Verbo forma material:

¿No es materia el cuerpo y la sangre de mi Señor? Desechen la reverencia y la veneración a todo esto o asuman la tradición de la Iglesia y permitan la veneración de imágenes de Dios y hermanos de Dios, santificado en nombre del Espíritu santo, y por lo tanto cubierto por su gracia. No insulten la materia, ya que no es deshonorables; este es el punto de vista de los maniqueos (2003: 30).

Ahora bien, asumir la posibilidad y el deber de hacer imágenes de Cristo, lo cual indirectamente incluye la posibilidad y el deber de hacer imágenes de María, no necesariamente permite hacer lo mismo respecto a las imágenes de los santos. La defensa de las imágenes de los santos en este sentido tendrá que ver con el estatuto mismo del santo: los santos son imitadores de Cristo, y como tales deben ser recordados como dignos de respeto y dignos de imitación. Tal como afirma el Damasceno:

Representamos a Cristo el Rey y Señor sin despojarlo de su ejército. Pues los santos son el ejército de Dios. [...] Venero la imagen de Cristo, como Dios encarnado; de la Ama de todo, la Madre de Dios, como la madre del Hijo de Dios; de los santos, como amigos de Dios, quienes, luchando hasta sangrar, imitaron a Cristo tanto derramando su sangre por él, quien derramó su sangre por ellos, como viviendo una vida siguiendo sus pasos. Dejo registrado sus grandes hazañas y sus sufrimientos, como aquellos que han sido



santificados por medio de ellos y como estímulo para la celosa imitación. Y hago estas cosas desde el respeto y la veneración (2003: 34-35).

Así, la defensa del Damasceno de las imágenes de Cristo, la Virgen y los Santos queda manifiesta. Sin embargo, lo más importante de Juan Damasceno es su reinterpretación de la noción de *veneración*. La palabra griega para esta noción es *προσκύνησις*, que indica el acto de inclinarse ante algo (Louth 2003: 11). El Damasceno distingue dos tipos de veneración. El primero tiene que ver con la *adoración* (*λατρεία*), que sólo se ofrece a Dios mismo, mientras que el segundo tiene que ver con el *respeto* (*τιμή*), veneración que puede estar dirigida ya sea a siervos o amigos de Dios, lugares o cosas sagrados para Dios, o a personas a las que se les rinde cierto respeto como marca de honor (como Jacob se inclinó ante Esaú, en Gn. 33: 3). En cierto sentido, los dos tipos de veneración están vinculados: la veneración por respeto se dirige a algo a lo que se le reconoce cierta vinculación (por más lejana que sea) con el objeto de la veneración por adoración. Por eso, lo que le interesa aclarar al Damasceno es que la veneración ofrecida a las imágenes de culto no es porque estas imágenes sean, en sí mismas, dioses, sino porque estas imágenes están vinculadas con lo divino.

Lo importante aquí es remarcar que, si es que la imagen no es lo mismo que se representa, sino que implica una cierta diferencia con ello, no hay una pretensión de identificar la imagen con el arquetipo, pero, tal como dice Basilio, “el honor dado a la imagen pasa al arquetipo” (Damasceno 2003: 35). Por lo mismo, la veneración por respeto debe dirigirse a la imagen, para así venerar al arquetipo, y, así, a Dios mismo, ya que la veneración dada a la imagen se dirige a lo representado, y lo representado puede ser Dios mismo (Cristo), o personas queridas a Dios (la Virgen y los Santos). De ahí que se esquive el peligro de idolatría en las imágenes, ya que la dignidad de éstas está dada por la dignidad de lo que representan:

Las prácticas que ustedes [iconoclastas] mencionan no hacen aborrecible la veneración de imágenes, sino a la de los ídólatras griegos. No es necesario, por culpa del abuso pagano, abolir nuestras prácticas piadosas. Magos y hechiceros practican exorcismos, la Iglesia también exorciza catecúmenos; pero ellos invocan demonios, mientras que la Iglesia invoca a Dios contra los demonios, los griegos dedican imágenes a los demonios y los llaman dioses, mientras que nosotros [dedicamos imágenes] al verdadero Dios

encarnado y a los siervos y amigos de Dios y ahuyentamos aquello que habitan los demonios (Damasceno 2003: 38).

Toda esta defensa del culto a las imágenes por parte del Damasceno se enmarca también dentro de una crítica general. El emperador no puede inmiscuirse en la política de la Iglesia, ya que “a unos puso Dios en la Iglesia, primeramente, apóstoles, luego profetas, lo tercero maestros, luego los que hacen milagros, después los que sanan, los que ayudan, los que administran, los que tienen don de lenguas” (1 Co. 12:28). Tal como afirma el Damasceno, en esta lista no se encuentran los emperadores.

Dada esta argumentación, no resulta sorprendente que estos puntos de discusión fueran a retomarse en el Segundo Concilio de Nicea. Por lo demás, la Definición del Sínodo de Hieria partiría con una defensa del rol del emperador en los asuntos eclesiásticos. Tal como se nos ha transmitido, la Definición de Hieria dice lo siguiente:

Así como [Jesús] envió en el pasado a sus discípulos y apóstoles más sabios, con el poder del más Santo Espíritu, para eliminar completamente todos estos ídolos, así ahora elevó a sus devotos, nuestros confiables reyes -comparables a los Apóstoles, quienes se volvieron sabios por el poder del mismo Espíritu- para poder equiparnos y enseñarnos, así como para abolir las fortificaciones demoniacas que resisten al conocimiento de Dios y a refutar la astucia diabólica y el error (Mondzain 2005: 227).

Así, se defendía el rol del Emperador en la lucha contra la práctica de la veneración a las imágenes. La definición del Sínodo de Hieria, que resume la defensa de la postura iconoclasta, es el punto de partida para entender la doctrina del ícono que se desarrolla en el Segundo Concilio de Nicea y de la segunda fase de la elaboración de la teología del ícono.

La defensa de la postura iconoclasta tiene principalmente dos puntos de grandísima importancia. La primera parte de la estrategia iconoclasta fue vincular al Sínodo de Hieria (también llamado Concilio de Constantinopla en las actas del Séptimo Concilio, debido a la ciudad en donde terminó el sínodo), con los seis concilios ecuménicos anteriores, dándole a la política iconoclasta un sentido de continuidad con la ortodoxia. En este sentido, para la Definición de Hieria, lo importante es establecer que Dios, tanto el Padre como el Hijo, son irrepresentables visualmente, irrepresentables por naturaleza. Siendo de cierto consenso la

irrepresentabilidad del padre, la irrepresentabilidad del Hijo tiene que ver con su doble naturaleza, cuestión zanjada en los Concilios de Éfeso y de Calcedonia.

En el Concilio de Éfeso (431) se encontraron dos posturas contrarias: la de Nestorio, Obispo de Constantinopla, y la de Cirilo, Obispo de Alejandria. El primero afirmaba que en Cristo había dos naturalezas totalmente separadas, ya que cada una de ellas estaba completa: por lo mismo era un error llamar a María *theotokos*, ya que ella no dio a luz al Dios Cristo, sino sólo a su naturaleza humana, siendo solamente una *antropothokos*. Por lo demás, Nestorio insinuaba que en el culto de María se escondía el deseo de resucitar a una Dios Madre pagana (MacCulloch 2010: 224-225). El segundo, Cirilo, defendía la posición exactamente contraria: en Cristo hay una sola naturaleza, que es a la vez humana y divina, por lo cual el título de *theotokos* para María está totalmente justificado (MacCulloch 2010: 224). El Concilio condenará la postura de Nestorio, sin adoptar sin embargo la de Cirilo, la cual quedará condenada finalmente en el Concilio de Calcedonia (451):

El acuerdo de Calcedonia se centró en una fórmula de compromiso. Aunque habló de la Unión de Dos Naturalezas, y se preocupó de hacer mención explícita de la *Theotokos*, en general siguió el punto de vista de Nestorio acerca de las ‘dos naturalezas’, ‘la distinción de las dos naturalezas no siendo eliminadas por la unión’ (MacCulloch 2010: 226).

Así se instaló por lo tanto la distinción a la que apelarán los iconoclastas ahora: Cristo es una persona (o hipóstasis), en la cual se unen dos naturalezas (o esencias) sin confusión, la humana y la divina, de modo que Cristo es consubstancial al Padre (son de la misma naturaleza y ambos son uno), y es consubstancial al hombre (son de la misma naturaleza y hace parte del género humano).

En este sentido, el Sínodo de Hieria plantea que el hecho de pintar a Cristo cae en una disyuntiva, apoyándose en lo ya dicho por Eusebio de Cesarea. En la medida en que “Cristo” es el nombre<sup>39</sup> que se le da tanto a Dios como a un hombre, hay varias opciones: o bien se ha

---

<sup>39</sup> Resulta extremadamente interesante la discusión solapada acá: hay que evitar que la indicación del *nombre* sea clausurada por la circunscripción de la *imagen*. *Nombre e imagen* suelen encontrarse en cierta relación. En el Pseudo-Dionisio, los nombres y las imágenes son casi identificadas.

respetado las dos naturalezas de Cristo, y se ha representado tanto su carne como su divinidad, lo cual implicaría que la divinidad (incircunscrible por naturaleza) de Cristo ha sido circunscrita (ya que toda imagen es circunscrita); o bien se ha confundido la naturaleza humana de Cristo con su naturaleza divina, lo cual sería caer en la herejía de los monofisitas (Cirilo); o bien se ha representado a la naturaleza humana de Cristo como dividida de la divina, cayendo en la herejía de los nestorianos al creer que Cristo son dos personas; o bien se ha representado a Cristo exclusivamente como humano, cayendo en la herejía arriana<sup>40</sup>. Tal como afirma la Definición del Sínodo:

Pues [el pintor] ha hecho un ícono que ha llamado 'Cristo'. Pero 'Cristo' es un nombre [que indica] tanto a Dios como al hombre; de lo cual se sigue que el ícono debe ser tanto un ícono de Dios como del hombre. Consecuentemente, junto con describir la carne creada, él ha circunscrito el incircunscrible carácter de la divinidad, de acuerdo con lo cual le ha parecido a su propia nimiedad, o ha confundido la inconfundida unión, cayendo dentro de la iniquidad de la confusión. Así, de dos maneras, con la circunscripción y la confusión, ha blasfemado a la divinidad. Aquel que ha venerado a los íconos también es responsable de las mismas blasfemias. [...] Por lo tanto, aquellos que piensan que están pintando el ícono de Cristo, deben creer ya sea que la divinidad es circunscrible y confundida con la carne, o que el cuerpo de Cristo no tenía divinidad y estaba dividido de ella; y también deben adscribirle a la carne una persona con su propia hipóstasis (Mondzain 2005: 228).

Obviamente, esta condena teórica también iba acompañada por aquello que suele condenarse del arte cristiano: el ser, en última instancia, arte pagano. En este sentido, la definición afirma:

No es legítimo para los cristianos, que tienen su esperanza en la resurrección, usar las costumbres de las naciones que adoran demonios, y tratar tan malévolamente, por medio de la nimia y muerta materia, a los santos que resplandecerán con tal gloria (Mondzain 2005: 230).

---

<sup>40</sup> Aunque en realidad para el Sínodo, los monofisitas serían un tipo de arrianismo, ya que, al ser Cristo de una sola naturaleza, humana y divina, queda injustificada su ser consubstancial al Padre.

Pero si la imagen cristiana en realidad es imagen pagana, ¿existe alguna posibilidad para una imagen cristiana? He aquí la segunda estrategia iconoclasta, defender un auténtico ícono cristiano, la Eucaristía:

Dejen regocijarse, exaltarse y exponerse a aquellos que promulgan, desean, y respetan el verdadero [ἀψευδής] ícono de Cristo con el corazón más honesto, y a aquellos que se ofrecen a sí mismos para la salvación, en alma y cuerpo. Es el mismo celebrado y Dios quien, cuando asumió completamente nuestra composición, transmitió este [ícono] a sus iniciados, en el tiempo de su pasión voluntaria, en lugar de [sí mismo] y como la más visible conmemoración de sí mismo. Pues, cuando estaba a punto de entregarse voluntariamente a su memorable muerte dadora de vida, tomando el pan, lo bendijo, y, después de dar gracias, lo partió, y pasándolo, dijo: “Ten, come, para la remisión de los pecados; este es mi cuerpo”. Asimismo, pasando la copa, dijo: “Esta es mi sangre; hagan esto en conmemoración de mí”. Hizo así porque no había otra manera o forma visible bajo el sol seleccionada por él para representar su encarnación. He aquí, por lo tanto, el ícono de su cuerpo, el dador de vida, el cual es promulgado honestamente, y el que tiene el derecho de ser honrado (Mondzain 2005: 228-229).

En este sentido, la Eucaristía es un ícono, en la medida en que su función es aquella que pretende tener el ícono: mostrar el misterio histórico de la Encarnación divina. Ahora bien, si esta repetición simbólica por medio de la Eucaristía consiste en el único ícono cristiano posible, ¿en qué medida no se repite en la Eucaristía los miedos presentes en la representación iconográfica: circunscribir, separar, confundir, etc.? La Eucaristía representaría fidedignamente la Encarnación, ya que, por una parte, el pan es materia, pero, al no tener forma humana, impide caer en la idolatría:

En la medida en que él asumió de nosotros la materia de la sustancia humana, perfecto en todo sentido, que, sin embargo, no es caracterizada como una Persona con su propia hipóstasis -en este sentido ninguna adición de una Persona puede ocurrir en la divinidad- así él ordenó que el ícono sea materia; esto es, ordenó que la sustancia del pan ofrecido no lleve la figura de la forma humana, de modo que la idolatría no pueda ser introducida indirectamente (Mondzain 2005: 229).

Pero, también, por otra parte, la naturaleza divina de Cristo es respetada por medio del acto de la consagración, donde también está presente el Espíritu Santo:

Por lo tanto, así como el cuerpo natural de Cristo es santo, al haber sido deificado, así, obviamente, es [santo] aquel que está en su lugar, [por convención]; es decir, su ícono también es santo, pues ha sido deificado por la gracia, por medio de un acto de consagración. Pues esto es lo que Cristo nuestro Señor ha especificado, como hemos dicho; de manera que, así como él deificó la carne que asumió, por la unión de ella con la santidad de su propia naturaleza, así él deificó el pan de la eucaristía (Mondzain 2005: 229).

Resulta interesante que aquí se introduzca el tema de la consagración como descontrol de la imagen: la imagen no es hecha santa por un ningún rito, de modo que es sólo materia. La Iglesia debería aceptar sólo aquello que consagra, y el ícono no hace parte de ello<sup>41</sup>. El problema político, por lo tanto, emerge en este punto.

Por lo demás, cabe destacar que, para los iconoclastas, si es que puede haber un ícono de Cristo, puede haber íconos de la Virgen y de los santos, manteniendo una clara jerarquía de importancia<sup>42</sup>.

La refutación de estos dos argumentos principales de los iconoclastas estará principalmente apoyada las distinciones que hemos visto desarrolladas por Juan Damasceno, y tienen que ver principalmente con que los presentes en el Concilio iconófilo consideran que en la definición iconoclasta la noción de imagen (y específicamente, de imagen cristiana) está equivocada.

Sin embargo, contestando a estos argumentos, lo primero que pondrá de relieve el Concilio es un elemento particularmente importante para la teología del ícono: que la imagen cristiana

---

<sup>41</sup> Curiosamente, tiempo después de la derrota de los iconoclastas, los íconos empezarían a recibir consagraciones.

<sup>42</sup> Dicen los iconoclastas: “por qué prohibimos las imágenes de la inmaculada, excesivamente gloriosa, y real Madre de Dios, de los Profetas, Apóstoles y Mártires, si es que no tienen más que la naturaleza humana, y no tienen dos naturalezas -la divinidad y la humanidad: a ello debe responderse que, si la primera se elimina [la imagen de Cristo], no puede haber una necesidad de la última [la imagen de la Madre de Dios, los Profetas, Apóstoles y Mártires]” (Mendham 1850: 863).

no tiene que ver con la voluntad del artista, con un creador individual, sino con el acto impersonal de seguir una tradición de la Iglesia. En este sentido, la respuesta afirma:

La formación de imágenes no es invención del pintor, sino la ordenanza aprobada y la tradición de la Iglesia Católica. De acuerdo con el divino Basilio, la reverencia debida a su antigüedad; y tanto la antigüedad de la práctica como la doctrina de nuestros inspirados padres prestan testimonio a su favor. Pues cuando vieron éstas en templos venerables, las recibieron con alegría, y además cuando ellos mismos construyeron templos venerables instalaron imágenes ahí, donde también ofrecieron a Dios, el Señor de todo, sus píos votos y su no-sangriento sacrificio. Realmente, a *ellos* pertenece la invención y la tradición, no al pintor: sólo la ejecución del trabajo es del pintor -el procedimiento específico pertenece a los padres que levantaron estos edificios (Mendham 1850: 345).

Así, el ícono es impersonal, ya que emerge simplemente desde una tradición en donde los arquetipos y los modos de proceder de la representación están dados de antemano (esto en un principio no era para nada así, y la introducción de esta formalización tendrá varias repercusiones que mostraremos más tarde).

En segundo lugar, la acusación de que los iconoclastas no saben lo que es una imagen viene dada por lo siguiente: el Concilio de Hieria dictó que, en la imagen, para que la imagen sea imagen, debe estar la naturaleza (o esencia) de lo representado. Pero esto no tiene sentido para la doctrina iconófila, sobre todo después de la afirmación del Damasceno, según la cual la imagen es una identidad y una diferencia. Por eso, el Segundo Concilio de Nicea contesta:

La imagen vista participa del prototipo sólo en *nombre*, y no en *esencia*; pero ellos, estando nublados de mente, afirman que no hay diferencia entre la imagen y el prototipo, y que la identidad de esencia debe encontrarse en la diversidad de esencias. ¿Quién no se reiría de su ignorancia? (Mendham 1850: 345).

En la medida en que en la imagen no tiene que estar lo representado mismo, exigir una identidad entre imagen de Cristo y Cristo no tiene sentido. Por lo demás, aquí el apoyo también se hará sobre imágenes no visuales. Por ejemplo, se cita Lc. 2:12: “Esto os servirá de señal: Hallaréis al niño envuelto en pañales, acostado en un pesebre”, donde se ve que

Cristo, el niño Jesús, está circunscrito por el pañal: sin embargo, resulta evidente que se trata de su naturaleza humana. Y así como el Evangelio, al dar esta imagen, no niega la incircunscribibilidad de la naturaleza divina de Cristo, la imagen al representar a Cristo, no circunscribe su divinidad.

En este punto, la doctrina oficial de la Iglesia inferirá una forma útil de plantear el problema. En el ícono, lo que está representado no es una naturaleza, sino una persona, independiente de la materia de la representación. Tal como afirma Uspenski:

Si los iconoclastas no admiten más que dos posibilidades -la identidad de los objetos o su diferencia-, para los ortodoxos, por el contrario, aunque exista una diferencia de naturaleza, existe cierto vínculo entre dos objetos que pueden ser a la vez distintos e idénticos: las personas de la Santa Trinidad son distintas unas de otras, pero consustanciales, es decir, idénticas en su naturaleza. En el ícono, en cambio, existe diferencia de naturaleza e identidad de persona. San Teodoro el Estudita lo expresa así: ‘En la Trinidad, Cristo se diferencia del Padre en su persona. En los íconos, se diferencia de su propia representación por la naturaleza’” (2013: 134).

Si los teólogos del Segundo Concilio de Nicea tienen razón respecto al desconocimiento de la imagen por parte de los iconoclastas, resulta fácil entender por qué para ellos la Eucaristía era el verdadero ícono: el pan y el vino ofrecido por Cristo era su carne y su sangre, según él mismo declaró. Por lo mismo, tanto el pan como el vino, ofrecidos en la Eucaristía corresponden por esencia (o naturaleza) al cuerpo mismo de Cristo. Al tener esencia común, según los iconoclastas, se trata de una verdadera imagen. A este respecto el Segundo Concilio de Nicea afirmará lo siguiente:

Pues, que escuchen a [Cristo], tal como habla en los Evangelios, ‘Si no coméis la carne del Hijo del Hombre, y bebéis su sangre, no tenéis vida en vosotros’ (Jn. 6:53), y ‘El que come mi carne y bebe mi sangre, en mí permanece, y yo en él’ (Jn. 6:56); y luego, ‘Tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo. Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos; porque esto es mi sangre del nuevo pacto, que por muchos es derramada para remisión de los pecados’ (Mt. 26:26-28). Ahora bien, él no dijo: “Tomad y comed la imagen de mi cuerpo”. Más aún, Pablo, el divino apóstol, habiendo dicho a partir de las



palabras sagradas del Señor, dijo, “Porque yo recibí del Señor lo que también os he enseñado: Que el Señor Jesús, la noche que fue entregado, tomó pan; y habiendo dado gracias, lo partió, y dijo: ‘Tomad, comed; esto es mi cuerpo que por vosotros es partido; haced esto en memoria de mí. Asimismo tomó también la copa, después de haber cenado, diciendo: Esta copa es el nuevo pacto en mi sangre; haced esto todas las veces que la bebiereis, en memoria de mí. Así, pues, todas las veces que comiereis este pan, y bebiereis esta copa, la muerte del Señor anunciáis hasta que él venga” (1 Co. 11:23-26). Esto claramente prueba que ni nuestro Señor, ni sus Apóstoles, ni nuestros Padres, han considerado al sacrificio sin sangre ofrecido por los sacerdotes como *una imagen*, sino como *el cuerpo mismo, y la sangre misma* (Mendham 1850: 355-356).

En este sentido, para el Concilio, la posición según la cual la Eucaristía no puede ser tomada por imagen no sólo tiene que ver con su compromiso teórico respecto a la imagen, sino que también se ve confirmada por la ausencia de esta referencia en las mismas escrituras.

Así, el Segundo Concilio de Nicea, por medio del abordaje de la distinción entre naturaleza y persona, y el apoyo en las Escrituras, termina devolviendo a los iconoclastas su propia acusación: el no apoyarse en la tradición de la Iglesia. Tal como afirma Uspenski:

Como estamos viendo, los iconoclastas quisieron situar su argumentación bajo el ámbito del dogma de Calcedonia. Pero el vicio de su razonamiento -que los defensores de las imágenes no tardaron en revelar- consistía precisamente en que no entendían la base del dogma de Dios-hombre. El dogma de Calcedonia requiere, ante todo, distinguir muy claramente entre la naturaleza, por una parte, y la persona (hipóstasis), por otra. Esta claridad es lo que le falta precisamente al pensamiento iconoclasta (2013: 132).

Por otra parte, al caracterizar la iconoclasia al ícono como mera materia, tal como defendía el Damasceno, vemos que está el peligro de repetir la dualidad cuerpo-mente, de tal manera que la materia quede condenada, poniendo en duda el misterio de la Encarnación. Es en este sentido que la iconoclasia amenaza la *economía* cristiana:

En teoría, la iconoclasia no renunciaba al dogma de la Encarnación; muy al contrario, los iconoclastas justificaban su odio al ícono precisamente por una gran fidelidad a este dogma. Pero, de hecho, sucedía justo lo contrario: al negar la imagen humana de Dios estaban negando por extensión a la santificación de la materia en general. Con ello,

renunciaban a toda santidad terrenal y llegaron incluso a negar la posibilidad de la santificación (deificación) del hombre. [...] Con el rechazo de la imagen, el cristianismo se convertía en una teoría abstracta; se desencarnaba -por así decirlo-, suponía regresar a la herejía del docetismo, que había sido rechazada hacía ya mucho tiempo. No resulta extraño, por tanto, que la iconoclasia haya estado vinculada a una laicización general de la Iglesia (Uspenski 2013: 154).

Resulta, de esta manera, correcta la afirmación de Marie-José Mondzain, según la cual, para los iconófilos, “el cuerpo carnal y el cuerpo icónico no pueden volverse una prisión o una tumba para el Verbo; por el contrario, son sus instrumentos económicos, las figuras materiales de la Redención” (2005: 117). En este sentido, lo que diferencia a iconófilos e iconoclastas es que, para los primeros, la encarnación es *imaginal*, mientras que, para los segundos, la imagen no es relativa al problema de la Encarnación.

En lo que respecta al desarrollo de la última fase de la teología del ícono, la obra de Nicéforo de Constantinopla, en latín *Antirrhethici contra Constantinum Copronymum* (se trata de tres *antirrhethici*, contra-discursos o refutaciones, si se quiere), constituye el principal aporte, en donde se profundiza la crítica a la doctrina iconoclasta. Lejos de agotar los temas que él expone ahí, mostraremos cómo les da un nuevo giro a ciertos argumentos expuestos en el Segundo Concilio de Nicea.

En primer lugar, en relación a la definición de lo que es una imagen, Nicéforo nos da varias definiciones que repiten la distinción fundamental ya instalada por Juan Damasceno:

Esta es la definición del ícono que uno puede usar para todos los íconos artificiales: un ícono es una semejanza del arquetipo, y en él está estampado, por medio de su parecido, toda la forma visible de aquello de lo que es semejanza, y es distinto de su modelo sólo en términos de una diferente esencia a causa de su material. O: un ícono es una imitación del arquetipo y una copia que difiere [del modelo] en su esencia y en su substancia subyacente. O: es un producto de arte que retrata la forma visible del arquetipo imitándolo, pero difiere del modelo en su esencia y en su substancia subyacente. Efectivamente, si el ícono no difiere en nada [del arquetipo], entonces no es un ícono, sino nada más que el arquetipo mismo. Así, el ícono es una semejanza y una réplica de seres que tienen su propia existencia (Mondzain 2005: 236).

Por lo demás, esta idea de la imagen como semejanza (que como toda semejanza comporta una diferencia), es fundamentada por Nicéforo en una especie de argumentación lingüística. La palabra ícono (εἰκών), deriva de εἶκω, que quiere decir “soy similar, parecido”, razón por la cual no resulta sorprendente que la imagen sea simplemente una semejanza, y no necesite ser lo mismo que el arquetipo al cual se asemeja.

En segundo lugar, Nicéforo ataca las afirmaciones relativas al *nombre*, pues, según lo dicho por los iconoclastas, y por Constantino Coprónimo en específico, todo aquello que nombremos con el nombre de “Cristo”, debería corresponder a su doble naturaleza. Pero, en este caso, para Nicéforo, hay también un error en la comprensión de cómo funciona un nombre. Y es que, para Nicéforo, tanto al arquetipo como a la representación se les llama por el mismo nombre por *homonimia*: “El nombre es uno y el mismo para ambos [el ícono y el modelo]. El ícono del rey es llamado ‘el rey’. El ícono podría decir: ‘el rey y yo somos uno sólo’, a pesar del hecho evidente de que son diferentes en esencia” (Mondzain 2005: 237).

Esta comunidad de nombre, tiene que ver, por otra parte, con el carácter relativo del nombre de imagen. La imagen es relativa al arquetipo, como el Padre es relativo al Hijo:

Cualquiera que afirme que el ícono no cierra una relación ya no puede afirmar que se trata del ícono de algo. El ícono y el arquetipo son introducidos y considerados simultáneamente, el uno con el otro. Aunque el arquetipo esté ausente, la relación no deja de existir (Mondzain 2005: 237).

Ahora bien, lo interesante aquí es que este carácter de relativo es lo que permite distinguir, para Nicéforo, al buen ícono del malo, o al ícono del ídolo. El ícono será distinto del ídolo en la medida en que el ídolo representa cosas inexistentes, mientras que el ícono representa algo real. Por otra parte, el buen ícono y el mal ícono se diferenciarán según su contenido, pues el arquetipo transmite su honor a la imagen:

Pero el ídolo es la formación de cosas no-existentes e insubstanciales, formas que los helenos, a causa de su estupidez y ateísmo, inventaron, como tritones, centauros, y otros fantasmas no existentes. Esto es la razón por la cual el ícono y el ídolo difieren el uno del otro, de modo que aquellos que no acepten la diferencia entre ellos pueden ser llamados justamente idólatras. Pero los íconos pueden ser íconos de buenas o malas

personas, de modo que el honor que se les debe a ellos es variable. Los íconos de lo bueno deben ser honrados, pero aquello de malas personas deben ser descartados y evitados tanto como los ídolos, sobre todo, aquellos que algunos antiguos, inmersos en la maldad y el ateísmo, veneraron impíamente, no pudiendo reconocer al Dios del universo y la causa primera (Mondzain 2005: 236).

Así se refuerza por lo tanto la defensa del ícono verdadero, aquel que coincide con las tradiciones de la Iglesia. La inclusión de los íconos en la Iglesia es también su regulación.

*e) Innovaciones y fijaciones: rebeldía de la imagen*

La controversia iconoclasta de cierta manera obligó a los teólogos desarrollar teóricamente una defensa de los íconos. Por más que esta teología del ícono se haya planteado como una continuación ortodoxa de la tradición, lo cierto es que se trató de una teoría desarrollado para prácticas que ya existían, y que en cierta medida desbordaban el ámbito eclesiástico. Tal como cuenta Belting:

La doctrina de la imagen fue el resultado de la controversia sobre la legitimidad de la imagen. Para desacreditar la prohibición de imágenes precedente como una falta contra la fe ortodoxa, se efectuó un detenido examen teológico de la imagen, a Imismo tiempo que se intentaron establecer límites claros para impedir excesos. La mala utilización de la imagen debía ser contenida por un control de la Iglesia oficial y del Estado. Cualquier uso desviado, incluso cualquier malentendido, podía poner nuevamente en tela de juicio su existencia. No hay que olvidar que las imágenes habían tenido su sitio, en primer lugar, *fuera* de la Iglesia. Los testimonios acerca de imágenes que hablaban, sangraban, lloraban y curaban demuestran la dependencia existente entre la magia de la imagen y los administradores de tales imágenes (2009: 232).

Si la doctrina oficial se había esforzado por distinguir en el ícono la imagen y lo representado, esta distinción debía ser mantenida a toda costa, sobre todo en aquellas imágenes que parecían actuar autónomamente, que producían milagros. Todo rastro de especificidad

individual debía ser relativizado, para poner el acento en la “universalidad” de la representación, y la importancia absoluta de lo representado:

La Iglesia (dirigida siempre por una decisión de principio del Estado) ya no podía eliminar estas imágenes de las que se hacía un uso desviado. Por ello, intentó explicar sus poderes de manera racional, apartando así la atención de su carácter objetual. Era de suma importancia que no se confundiera imagen y persona. La filosofía neoplatónica de la imagen, que ya se había mostrado provechosa anteriormente en la controversia sobre la naturaleza de Cristo, ofreció los instrumentos conceptuales para apuntalar la teoría (Belting 2009: 232).

En este sentido, se procedió a una regulación de las imágenes por medio de la integración de ellas al ámbito litúrgico. De lo que se trataba ahora era de poner en práctica aquello que se había mostrado como importante en el debate teológico. Con este fin, se mostraron las imágenes en el ámbito eclesiástico público, y se les dio una función específica en el rito oficial, lo cual hacía pública su veneración. Además, el sacerdote mismo asumió una posición central en la veneración oficial. Esta oficialización de la imagen sin duda será un elemento central que permitió una “equivalencia general” de los íconos:

El sacerdote mismo asumió la veneración de la imagen, incensándola y besándola en un orden establecido dentro de la liturgia. Así, por una lado, se sancionaba su culto y, por otro, se reglamentaba, es decir, se oficializó, como puede observarse en el uso de los íconos diarios, que cambiaban el ritmo del santoral y se exponían para su veneración. [...] De esta forma, la importancia de la imagen individual quedaba relativizada, por un lado, por la diversidad de imágenes y, por otro, por su equivalencia en el uso eclesiástico. Los íconos equipararon su valor sobre todo al quedar su turno establecido por el *calendario conmemorativo*. La Iglesia determinaba *qué* íconos debían ser venerados, así como *cuándo* debían serlo. Sólo las imágenes de Cristo, María y del correspondiente santo titular ocupaban un lugar fijo, sobre tabla, en la entrada del recinto reservado a los sacerdotes. Por lo demás, la imagen mural tenía inevitablemente su orden fijo. Debía ser tal que tradujera el turno (litúrgico) temporal en una sucesión espacial que, además, mostrara una jerarquía de las festividades y los santos. La memoria de la *imagen* quedó unida a la conmemoración *litúrgica*, se trataba del retrato de un santo o de una representación relacionada con la fiesta correspondiente (Belting 2009: 233).

Así, la Iglesia toma las riendas de la imagen, normando y fijando. Aquello que antes amenazaba con disgregar la unidad debido a su poder individual se transformó en un nuevo factor de unidad. La materialidad (que ahora es fija) y la particularidad de la imagen quedaban excluidas: ahora se trataba de realizar imágenes adecuadas y equivalentes. En este sentido afirma Belting: “La *forma*, o dicho de otra manera, la *semejanza*, no estaba asociada a una obra concreta, sino todo lo contrario, era intercambiable y repetible a voluntad” (2009: 246).

Sin embargo, esta fijación no frenará para siempre la innovación. Una vez pasado el fervor de la lucha teórica, los íconos volverán a tener variaciones. Ejemplo de estas innovaciones son los “nuevos íconos” de los siglos XI y XII, que integrarán elementos narrativos y rasgos emocionales (Belting 2009: 348). Estos íconos resultarán atractivos ya que su contemplación permite una comprensión nueva de la afectividad de lo representado, permiten ver el cuerpo que hay en los hechos que se narran. En esta rebeldía de la imagen podemos ver cómo aún late, en ella, el cuerpo materno.

### 3. Envíos 1: La reacción occidental y su “arte” cristiano

El Segundo Concilio de Nicea, el Séptimo Concilio Ecuménico, fue el último Concilio Ecuménico reconocido por la Iglesia Católica Romana y por la Iglesia Ortodoxa. Sin embargo, este reconocimiento no bastó para que las resoluciones del Concilio sean totalmente aceptadas en Occidente. La historia de esta reacción, como de la reacción reformista, no puede sino darse aquí en sus grandes líneas, por lo cual en cada una de ellas insistiremos en una característica en especial que nos permitirá dar cuenta de su diferencia con la elaboración teológica bizantina.

Al recibir las actas del Concilio, el papa Adriano I (772-795) mandó a traducirlas del griego al latín, y aquella traducción fue la que circuló en primera instancia en Occidente. Sin embargo, la traducción no prestaría atención a los conceptos clave del Concilio, entre ellos la diferencia establecida entre la veneración y la adoración, razón por la cual la indignación no tardaría en aparecer. Como el latín daba la palabra *adoratio* cada vez que en las actas se hablaba de

προσκύνησις, las actas del Concilio fueron interpretadas como la defensa de una adoración de las imágenes del mismo tipo que la adoración a la divinidad. De esta manera, esta traducción provocó en parte la iconoclasia de Carlomagno (Uspenski 2013: 148).

Lo cierto es que la pésima traducción no es lo único que provocó la oposición del monarca, sino que más bien ella fue una ocasión para dejar expresa una hostilidad que ya existía previamente con el Imperio oriental. Carlomagno encargó a sus teólogos realizar una respuesta, a pesar de la defensa del Concilio por parte del Papa, la cual se consolidaría en un escrito conocido como *Libri Carolini*, es decir, “Libros Carolingios” (MacCulloch 2010: 449).

Los *Libri Carolini* pueden entenderse como una expresión de la iconoclasia occidental. En primer lugar, en estos libros se defiende que la Eucaristía y los íconos no pueden situarse al mismo nivel de veneración (cosa que no afirmaba ni el Sínodo de Hieria ni el Segundo Concilio de Nicea; Uspenski 2013: 149). En segundo lugar, se distinguen los teólogos carolingios de los griegos, ya que estos prestarían más atención a las imágenes que a las vestimentas y reliquias, mientras que los primeros defenderían la posición contraria. Estos dos puntos de los *Libri Carolini*, si bien se basan en una “incomprensión” respecto a lo que estaba en discusión en el Segundo Concilio de Nicea, tienen un sentido bien claro: se trata de defender la veneración de aquello más cercano a la presencia de lo santo (ya sea Cristo, la Virgen o los Santos), frente a la imagen que justamente existiría *en ausencia* de una presencia de lo representado. En otras palabras, estos dos puntos muestran el esfuerzo de los teólogos carolingios por señalar la “accesoriedad”, o el carácter “innecesario” del ícono. Por eso no resulta sorprendente que los Libros Carolingios afirmen:

[ser] fieles a la doctrina ortodoxa que dicta que las imágenes sirvan tan sólo a la ornamentación de las iglesias y a la memoria de acciones pasadas (doctrina según la cual debemos adoración exclusivamente a un solo Dios y a los santos sólo veneración); tampoco queremos prohibir las imágenes, como en uno de estos concilios, ni adorarlas como en el otro, del que rechazamos sus ridículos textos (Uspenski 2013: 151).

En este sentido, la iconoclasia de los *Libri Carolini* puede entenderse como relativa: la imagen simplemente no debe hacer parte del culto, no deben ser adoradas (ni veneradas), pero tampoco destruidas (pueden seguir teniendo una utilidad pedagógica u ornamental)<sup>43</sup>.

Ahora bien, esta oposición resulta comprensible si nos retrotraemos a un principio básico defendido por los teólogos del Segundo Concilio de Nicea: el ícono no tiene que ver con la creatividad del autor, sino que viene desde la tradición misma de la Iglesia, resulta ser un lenguaje al mismo nivel que la Escritura. Por el contrario, para los teólogos carolingios, no hay imagen sagrada, sino sólo imágenes de artistas, con inspiración cristiana:

[Los teólogos de los *Libri Carolini*] no sólo privan a la imagen sagrada de su fundamento dogmático, sino que, abandonándola a la fantasía de los artistas, descartan incluso la postura de san Gregorio Magno, que ya suponía un anacronismo en la época iconoclasta. Su actitud -que era la de Carlomagno- podría resumirse así: no hay ni que destruir ni venerar los íconos. Al defender el correcto fundamento de la existencia del ícono contra los iconoclastas, Occidente no comprendió la esencia de la cuestión que se debatía en Bizancio. Lo que para los bizantinos era cuestión de vida o muerte, pasó inadvertido en Occidente. Por ello Carlomagno prevaleció en su disputa con Adriano I. El Papa tuvo que ceder (Uspenski 2013: 150).

Lo cierto es que poco a poco esta separación dogmática entre Oriente y Occidente respecto al ícono se fue acentuando, aunque con unas condiciones muy distintas a las que había en el Imperio bizantino. Por una parte, estaban los íconos romanos, que comenzarían a diferenciarse de los orientales en su mayor variabilidad, al mismo tiempo que empezarían a haber *autores* de íconos (que realizarían interpretaciones y recepciones específicas del ícono oriental) (Belting 2009: 472-473). Por otra parte, en la Europa en la que los “bárbaros” habían estado en contacto con los romanos, suele predominar la estatua. Bajo la influencia de los

---

<sup>43</sup> Aunque en realidad hay que recordar también que la iconoclasia bizantina no era absoluta. Tal como afirma Uspenski: “Es importante recordar que la iconoclasia no suponía una oposición al arte como tal. De hecho, lejos de ser enemigos del arte, los iconoclastas lo favorecían. Tan sólo rechazaban la representación de Cristo, la Virgen y los santos. En este sentido, la iconoclasia de los siglos VIII y IX podría asimilarse -una vez más- al protestantismo, con la diferencia de que los iconoclastas no dejaban desnudos los muros de sus iglesias. Al contrario, gustaban decorarlos con todo tipo de temas profanos, paisajes, animales, etc. Incluso las formas puramente ornamentales desempeñaban una importante función. El arte iconoclasta suponía a la vez un regreso a las fuentes helenísticas y una imitación del Oriente musulmán” (2013: 122).



*Libri Carolini* y de un cambio general de la imagen por la reliquia, el arte plástico servirá de acompañamiento a las reliquias y su veneración (Belting 2009: 395-396). En este sentido, nos encontramos aquí ya en un desarrollo totalmente distinto al del ícono bizantino.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí es el carácter “secundario” que adquiere la imagen. Si es que esta *acompaña* a las reliquias, e *ilustra*, la imagen se encuentra, en la recepción occidental, en una posición de sometimiento: en primer lugar, a la *presencia*, en segundo lugar, a la *palabra* (la Escritura). Por lo mismo, acá ya no hay una desmaterialización de la imagen tan radical. La imagen adquiere cierta libertad, siempre y cuando corresponda con un contenido ajeno a ella. Mientras la imagen bizantina es ella misma palabra, al constituirse ella misma con el lenguaje eclesiástico, la imagen occidental es tan sólo imagen: pero debe corresponder fielmente a una palabra o presencia que la sostenga. Así, hay imágenes libres, pero cuyo contenido debe ser interpretado teológicamente.

Es una relación de este tipo entre la imagen y la palabra, que va acompañada por una restricción gradual del campo de acción de la Iglesia (Belting 2009: 607), la que permitirá la existencia de grandes obras pictóricas devocionales. Para ilustrar lo ya dicho tomaremos como referencia una obra que precede en pocos años a la Reforma: *El retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, y la interpretación que hace Patricio Marchant de su cuadro central en *Sobre árboles y madres*.

En el *Retablo de Isenheim* nos encontramos con la escena de la Crucifixión. Cristo crucificado con dolor, su costado sangrando, decaído, con sus dedos crispados. A su derecha, Juan Bautista, afirmando “*Illum oportet crescere me autem minui*”, palabras de Juan 3:30: “Es necesario que él crezca, pero que yo mengüe”. El gesto de Juan Bautista está en sus palabras mismas: impasible apunta hacia el dolor. A la izquierda de Cristo, María Magdalena, arrodillada, con los brazos cruzados, con los dedos tiesos apuntando hacia Jesús. A la izquierda de María Magdalena, María la madre de Dios y Juan apóstol, ellos dos juntos, seguramente haciendo referencia a las palabras que Cristo les da a ellos: “Cuando vio Jesús a su madre, y al discípulo a quien él amaba, que estaba presente, dijo a su madre: Mujer, he

ahí a tu hijo. Después dijo al discípulo: He ahí tu madre” (Jn. 19:26-27). Así, vemos en el *Retablo* una total concordancia con las escrituras.

Sin embargo, esta imagen debe leerse como escena, según Marchant, como una escena que marca una relación inconsciente específica entre Cristo y María Magdalena. ¿Por qué preguntarse por la relación entre estos dos personajes en el *Retablo*? Porque en cierta medida son los únicos personajes que están *solos*. Juan tiene a María y María tiene a Juan: ambos están de aquí en adelante en Unidad Dual. Por otra parte, Juan Bautista señala: él se basta a sí mismo. Tal como dice Marchant: “manos de Juan Bautista que, como el gesto de toda su figura, más saben del saber que del dolor” (2009: 30). Sólo María Magdalena, en este sentido, marca un desequilibrio: personaje solo que tiende hacia otro, Cristo y María Magdalena separados. Ahora bien, para proceder a su interpretación, Marchant expone la interpretación de Nicolas Abraham del complejo de Edipo:

Abraham distingue entre el contenido manifiesto y el contenido latente del Complejo de Edipo. El contenido manifiesto corresponde nada menos que a esto, a la interpretación freudiana; como fundamento del contenido latente aparece, al contrario, la necesidad del niño, una vez que ha introyectado a la madre, cuando su madre “es” su inconsciente (teoría de Hermann y Abraham), de nuevas, de otras introyecciones. Necesidad que el niño siente, se representa, como separación que es traición a la madre; sintiéndose traidor, el niño necesita, entonces, ocultar su acto, expresando el amor por su madre de una manera más fuerte e insistente; necesita, entonces, inventar justificaciones para sus nuevos deseos; se inventa así el fantasma de Edipo, el miedo a la castración, etc. (Marchant 2009: 44-45).

María Magdalena aparece en el retablo como madre: sus dedos rígidos son un símbolo materno (la roca como fundamento de la ley). Sin embargo, no sólo eso. A lo largo de la tradición, se ha confundido a María Magdalena con una prostituta: “María Magdalena no sólo fue, sigue siendo, para el inconsciente, para la tradición, para ese inconsciente que es la tradición, aunque arrepentida, prostituta” (Marchant 2009: 45). Pero la representación de la prostituta suele considerarse como lo contrario de la madre, por lo cual resulta ser una especie de representación de la separación con ella: “Si el inconsciente sabe que el hijo se debe separar de la madre, ninguna forma más violenta para producir tal separación que esa

representación: la madre como prostituta<sup>44</sup>” (Marchant 2009: 45). Por eso Marchant puede concluir que María Magdalena es aquella que da la separación al hijo, que, al entregarlo a una muerte simbólica, lo está entregando a sus propias introyecciones, a ser su propia Ley, a ser, a su vez, roca:

Entonces, ninguna duda resulta posible: María Magdalena fue representada por el inconsciente del artista del *Retablo de Isenheim*, correspondiendo al inconsciente de la tradición cristiana, como la madre que sabe la necesidad de su hijo de su separación para llegar a ser, precisamente, hombre. Y, por tanto, Cristo en el *Retablo* representa, además de representar a Cristo mismo [...], al hijo, a todos los hijos capaces de una acción creadora en el mundo gracias a la separación, don de sus madres (Marchant 2005: 45).

En el *Retablo*, por lo tanto, vemos como escena una madre que no es la cristiana, en palabras de Rozitchner, sino la judía: aquella madre sensible que entrega al hijo a la muerte, que ya hemos visto en nuestra segunda parte. He aquí una segunda rebeldía de la imagen.

---

<sup>44</sup> Obviamente esto en el contexto de la representación cristiana de la madre.



#### 4. Envíos 2: La iconoclasia reformista

En lo que se refiere a la actitud ante las imágenes de culto en la Reforma, suele distinguirse e insistirse en las posiciones de Lutero y Calvino.

Lutero en primera instancia pareciera no ser tan radical respecto al fervor iconoclasta de su época. Él parte de una cierta constancia de su época<sup>45</sup>: la afirmación según la cual hay dos tipos de imágenes. Las imágenes prohibidas son aquellas que “se sitúan en lugar de Dios”, las cuales están totalmente prohibidas, mientras que el resto de las imágenes simplemente no tienen poder, pero no están prohibidas (Belting 2009: 607). Esta no-prohibición de las imágenes tiene que ver con el carácter “interno” de la salvación:

Lutero abrigaba otras reservas contra las imágenes, pues para él eran símbolos de una falta de justificación por las obras. Para él, era un ‘abuso’ colocar una imagen en la iglesia y pensar que con ello se había ‘hecho un buen servicio a Dios y una buena obra, que en realidad es auténtica idolatría’. Sin embargo, Lutero tenía también reservas frente a la eliminación violenta de imágenes, pues a sus ojos conducía a una nueva justificación por las obras, como si esta destrucción fuese ya una buena acción (Belting 2009: 615).

En este sentido, la actitud más adecuada respecto a las imágenes para Lutero es la indiferencia, ya que la idolatría como tal no está realmente en las imágenes, sino en el hombre mismo, es decir, en su relación con ellas. Por lo tanto, su destrucción puede ser tan idólatra como su creación:

El derrocamiento de las imágenes, de las que ya no se podía esperar salvación alguna, deja al hombre solo consigo mismo. Las imágenes eran su obra, y el culto a las imágenes, su error. Aunque las elimine, él sigue siendo el mismo, pues no son más que la apariencia externa de sus imágenes interiores (Belting 2009: 615).

Ahora bien, para Lutero, esta indiferencia de la imagen está dada por la importancia de la Palabra. En la medida en que es la Palabra de Dios la que se ha transmitido (recuérdese que

---

<sup>45</sup> Que para Belting son los indicios del comienzo de la época del arte.

la Reforma en general plantea una vuelta a las Escrituras y un abandono de ciertas tradiciones), es la Palabra la relación con Dios más cercana y cierta. Por eso para Lutero el pan se convierte en el cuerpo de Cristo, “el elemento se convierte en sacramento”: es la Palabra divina la que provoca aquella conversión (Belting 2009: 617).

En lo que respecta a Calvino, su posición iconoclasta es absoluta. No hay ninguna posibilidad de hacer una imagen venerable, pero tampoco puede haber conversión en el sentido de la Eucaristía: el pan es sólo un símbolo dicho por la Palabra, y no hay nada más allá de la palabra. Así, afirma Belting:

Para Calvino, por el contrario, el pan es sólo un símbolo que, como todos los símbolos, jamás puede convertirse en lo que simboliza. El cuerpo de Cristo es simplemente una ‘figura retórica’. Este desacuerdo es de extrema importancia. Calvino no consiente junto a la palabra ningún otro símbolo con autoridad equivalente. Sólo Lutero reconoce junto a la ‘palabra hablada del Evangelio’ también ‘signos físicos’ en los que Dios se revela. Estos signos son ‘el bautizo y el sacramento’. La palabra se situaba junto a otros caminos de experiencia de la fe, y por estos caminos se volvió finalmente a las imágenes pintadas (2009: 617).

Estas “imágenes pintadas” (crucifijos, imágenes conmemorativas y testimoniales) a las que vuelve Lutero son en un primer momento relegadas al ámbito de lo privado para poder resguardar la integridad de la Palabra. Sin embargo, Lutero intentará probar con cierto arte devocional, que incluirá texto, de forma que no se pierda nunca la primacía de la Escritura (Belting 2009: 619-621).

Calvino, por el contrario, insistirá en el carácter de crimen de toda imagen física de Dios: “La distancia entre Dios y el mundo, entre espíritu y materia, es para él definitiva y el espíritu se sustrae a toda experiencia sensitiva y espiritual” (Belting 2009: 617). Las imágenes quedarán totalmente excluidas del ámbito eclesiástico, y sólo servirán para la narración didáctica y para el placer de la contemplación de la naturaleza visible. La imagen es excluida del espacio comunitario eclesiástico.

En esta tercera postura respecto a la imagen, pareciera ya no haber una posible rebeldía de ella, ya que está totalmente excluida. Sin embargo, resulta interesante que muchas veces la

letra constituirá en este contexto un reemplazo del ícono, tal como veíamos en el arte propuesto por los luteranos, pero también en la siguiente anécdota calvinista:

En Ginebra, la destrucción de imágenes el 8 de agosto de 1535 se convirtió en el acontecimiento central de la consolidación de la Reforma. Los nuevos predicadores dominaron la escena una vez que se hubo expulsado al obispo como señor de la ciudad. Calvino se unió a ellos, pero hasta 1541 no logró instaurar un régimen teocrático en la ciudad, en cuya política se hicieron innecesarios los viejos límites entre vida civil y vida religiosa. La nueva era, que comenzó, por así decirlo, de cero después de la depuración de las iglesias, se conmemoró en una inscripción cuadrada de bronce (99 cm<sup>2</sup>) que estuvo expuesta en el ayuntamiento hasta 1798: “En el año 1535 fue vencida la tiranía del Anticristo romano. Hemos eliminado la superstición y restaurado la sacrosanta religión de Cristo en su estado original, así como llevado su Iglesia a un mejor orden. La ciudad, a cuyos enemigos hemos puesto en fuga, ha recuperado la libertad, no sin un milagro del Cielo. El senado y el pueblo de Ginebra han mandado levantar el monumento en este lugar en eterno recuerdo de estos hechos. Ojalá para los descendientes sea un testimonio de su agradecimiento a Dios”. El monumento, una inscripción conmemorativa a la antigua en latín clásico, es en cierto modo un “ícono de la palabra” que opone a la memoria figurada la memoria textual (Belting 2009: 611).

Fuera de eso, la imagen desaparece del culto<sup>46</sup>. Sin embargo, existe en el aprendizaje y el placer.

---

<sup>46</sup> Aunque en el luteranismo, podría decirse que aparece como música: “Con Lutero como impresario, el luteranismo alegremente desarrolló una himnodia vernácula, mientras que desde los 1550s los salmos métricos de los Reformados probaron ser un arma mayor en difundir su rama del protestantismo a través del continente. Algunos himnos luteranos cruzaron los límites hasta otras Iglesias Reformadas igualmente. Sólo un gran Reformador mantuvo alejada a la música de la adoración comunal de su comunidad, y era el pionero del Protestantismo Reformado mismo, Huldrych Zwingli” (MacCulloch 2014: 131).

## 5. Tres momentos de la imagen, tres relaciones con la madre

Hemos distinguido principalmente en esta tercera parte tres posiciones respecto a la imagen: en cierta medida podemos decir que se trata de tres posiciones *de* la madre.

Tal como hemos visto con Rozitchner, *madre cristiana* es la madre gobernada por el discurso del Padre, desmaterializada e idealizada: esta madre y su escena es aquello que aparece en estos momentos de la imagen.

*Imagen ortodoxa.* En la teología resultante de la querrela iconoclasta, lo que emerge es una teoría que despoja al ícono de su materia específica, universalizándolo por medio del discurso teológico y haciéndolo equivalente con otros. Reconocemos en el ícono ya no un agente, sino un *tipo* reemplazable e intercambiable. En cierta medida, el ícono se hace mercancía, como la madre:

En el cálculo racionalista el cuerpo materno sufrió la conversión cuantitativa que lo estabiliza como cuerpo general y abstracto (como sucede también con el trabajo abstracto de las mercancías). La cosificación es, antes que nada, cosificación capitalista del corazón de la madre, endurecido y amonedado. Fue necesario entonces previamente que el cristianismo llevara a cabo la expropiación del corazón humano. Se trata de llenar un infinito sentido de madre con el falso infinito racional del nuevo Padre cristiano; de madre cuantificada, es decir negada y cualificada sólo como útil en el valor de uso subjetivo y clandestino que nos dejan disponible: como fantasma (Rozitchner 2007: 84).

Por eso sus desviaciones, sus rebeldías, que serán negadas o normadas, aparecen como modo de suplir su nueva falta de materialidad, apelando a nuevas formas que cumplir el rol del cuerpo materno y su afectividad.

*Imagen occidental.* Ya que en occidente la imagen es considerada como obra creativa de un autor, el estatuto de ella no puede sino ser distinto respecto a la ortodoxa. No se trata ahora de una total desmaterialización de la imagen (de una *iconoclasia imaginal*, como proponíamos en la parte anterior), sino que aquí la imagen aparece con cierta libertad. En ese sentido, no es de sorprender que incluso Lutero tomara en cuenta la libertad de las imágenes:



“son innecesarias, pero libres” (Belting 2009: 617). Para la cristiandad occidental, sin embargo, habrá cierta devoción hacia las imágenes cristianas, lo cual implica que ellas, para aparecer en el espacio eclesiástico, deben tener cierta relación con la Palabra: su materialidad es libre pero su contenido es constante. La teología siempre tiene la última palabra sobre ellas, así como es el Padre a quién remite toda verdad materna. Al desconocer el fundamento materno, en cristianismo toda experiencia afectiva y sensible fundamental se transforma en derivada:

El hombre, en el modelo cristiano, construye al Padre con el contenido imaginario del Padre de la madre, no con la figura de su propio padre. En el cristiano hay distancia redoblada con su propio padre como protector; es un padre impotente y fracasado (no pudo impedir que Cristo fuera muerto por el poder romano y el poder de la sinagoga), como tampoco el poder político y militar romano pudo impedir que los bárbaros liquidaran el Imperio. Y es entonces cuando aparece como último refugio el Padre de la madre, padre de pensamiento solamente, que la madre le transmite con su propio contenido femenino. Logra transfigurar y reconstruir como masculino el asiento materno y cobijante en lo más íntimo del hombre: le ofrece al hijo su propio padre como complemento bueno (Rozitchner 2007: 141-142).

En este sentido, aquí la metáfora del padre funciona con la madre como, en el *Fedro*, la famosa metáfora del padre con la escritura:

Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras, [...] necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas (275d-e).

De esta manera, la desmaterialización de la madre sigue actuando en esta libertad de la imagen.

*Imagen reformista.* La oposición reformista a las imágenes tiene principalmente dos fundamentos. Por una parte, la prevalencia de la Palabra, por otra, la importancia de las obras. Resultan interesantes estas dos razones, en la medida en que justamente ambas son

incompatibles con nuestra noción de imagen (o de escena<sup>47</sup>). La imagen es multívoca, al contrario de la Palabra y la Escritura que tienen un sentido específico. La Palabra puede rectificar lo ilustrado, pero “la imagen nunca es *una* imagen” (Castillo 2015: 61). Por otra parte, la Reforma pone un gran acento en las “obras” para la salvación, es decir, en la acción, en lo que se hace. Mientras que, tal como hemos visto, la imagen es potencia. Lo mismo se puede decir de la materialidad de la madre: potencia y pluralidad continua. Todo ello debe ser apartado del espacio eclesiástico. Sólo puede aceptarse el arte más “abstracto”: la música.

Sin embargo, la imagen puede mantenerse en el ámbito privado (la devocional incluso, para Lutero), y en el ámbito de la pedagogía y el goce sensible (como placer de la contemplación de la obra divina). De esta manera, lo materno, fundamento de lo común, queda relegado a lo personal: último refugio ante el terror.

Hasta aquí, confirmación en lo imaginal de lo pensado por Rozitchner. La producción de las imágenes va junto con la desmaterialización de la madre. Sin embargo, la madre arcaica resiste y amenaza con aparecer en toda restricción de la imagen. En la teología del ícono, amenaza con hacer emerger la afectividad olvidada que amenaza la uniformidad teológica. En el contexto reformista, la imagen brilla desde el área privada y amenaza desde fuera del espacio eclesiástico con su multiplicidad y potencia. En el arte cristiano occidental, aparece en las escenas subyacentes, facilitadas en su lectura por la liberación de la creatividad del artista. Así, la amenaza de la imagen es la amenaza del fundamento materno.

---

<sup>47</sup> ¿Cuál es la relación entre nuestra noción de imagen y la de la Reforma?

## Epílogo:

### “Nuestras” imágenes

El antiguo terror de los inquisidores, ahora con nuevos títulos y armas, todavía está presente en nuestro acceso a la filosofía. La obediencia debida circula en la Akademia: o no pasás la tesis, o perdés el cargo, o no ganás el concurso, o no te publican. El cuerpo, con su señal de angustia, es el primero que lo advierte.

- L. Rozitchner, “Destrucción de lo humano. Entrevista a León Rozitchner por Silvio Lang”.

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo -cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía.

- Borges, “Pierre Menard autor del Quijote”

Decir verdades como que “todo es vanidad” (Ec. 1:2), o que el trabajo intelectual es finalmente un fracaso necesario, no tiene que ver con la confesión de una depresión, sino con el convencimiento de que hay algo que siempre falta en un trabajo. La tarea filosófica en este sentido (Heidegger lo sabía muy bien) consiste siempre en volver a empezar. Sin embargo, admitir este fracaso de antemano no tiene que ver con un abandono de la actividad filosófica, sino con que nos preguntemos realmente *para qué y con qué* pensar. La reflexión filosófica pura (si eso existe), o, más bien, la pretensión de ella, no es suficiente. Si es que pensamos, que al menos sea para pensar nuestras condiciones y a nosotros mismos. Quizá debamos admitir como tarea aquello que para Rozitchner era fundamental, pensar *con el cuerpo*,

pensar (y luchar) *para comprender*. Sólo así, se podría decir, el pensar se hace vida, desentrañando y volviendo a aquella trama afectiva que nos constituye (donde están el terror, el miedo, la esperanza).

En este sentido, este trabajo no está pensado sólo como realización de un bonito trabajo de analogías. Si nos ha interesado la discusión teológica, si nos ha interesado pensar la madre cristiana como escena de la exclusión y el control teológicos de la imagen, es porque en cierta medida aquello permite pensar la condición de “nuestras” imágenes. “Nuestras” en un doble sentido: las que nos rodean y las que creamos.

Al caracterizar el discurso universitario moderno, Marchant ocupa palabras muy semejantes a las ocupadas para referirse a la teología: “El discurso filosófico universitario moderno y contemporáneo determina la idea filosófica como lo por esencia sin escena” (2006). Pero en la medida en que este hablar universitario está cada vez más diluido en el discurso profesionalizante, técnico, lo cierto es que el discurso universitario no está sólo en la universidad. Tal como afirma Thayer, “cualquier discursividad, cualquier hablar con rango y autoridad, cualquier hablar serio, profesional, presupone como aval y respaldo a la universidad” (1996: 64). La teología vive también en la economía, al parecer la única razón legítima en nuestra contemporaneidad.

Lo que hemos pensado respecto a los tres modos de control de la imagen expuestos en este trabajo, es que ellos perviven hoy en día como modos de proceder que conviven entre ellos. La *imagen ortodoxa* nos permite pensar nuestras imágenes mercantiles, imágenes totalmente a travesadas por el interés monetario, donde cualquier resto pulsional de la imagen debe ser utilizado en vistas al consumo. Además, así como el ícono muchas veces adoptó elementos paganos para darle un sentido, la imagen mercantil busca adoptar cualquier elemento popular con un fin comercial.

La *imagen occidental* se revela como momento de captación de la creatividad. Cierta libertad de pensamiento va emparejada con cierta libertad de la imaginación, pero esa libertad no sirve de nada si es consumida y transformada en dominación. Así como en el contexto occidental la variación de la imagen se mantiene ya que hay un discurso teológico que le da su razón, nuestras imágenes son recibidas, siempre y cuando remitan a un discurso tecnocrático y neoliberal. Así pasamos de la imagen revolucionaria del Che, por ejemplo, a

la explotación de sus poleras. (Y habría que preguntarse si es en este sentido que se ha pasado de la imagen de la “Gratuidad” a la beca “Gratuidad”).

La *exclusión reformista* de la imagen es obviamente, el último recurso. La imaginación peligrosa es recluida al ámbito individual: imaginar otro mundo, se dice, es una locura. Y la locura, sea colectiva o personal, nunca es realmente común y contrasta absolutamente con la vida.

Sin embargo, si hemos insistido en la rebeldía de la imagen, es por nuestro convencimiento de que hay resistencias en cada uno de estos modos de producción de la imagen. El ícono puede ser profanado y puede recuperarse su condición afectiva, así como la imagen mercantil puede ser recuperada al cuestionar el discurso que la atraviesa. En la imagen occidental pueden manifestarse resistencias inconscientes, así como la absorción de la imagen popular puede permitir una continuación de la lucha: algo del espíritu inicial está ahí. Finalmente, si es que existe exclusión, es porque hay peligro. La exclusión de la imaginación al ámbito privado o del entretenimiento no hace sino avisar esto: aún es posible la imagen, y a través del uso común de ella, recuperar la trama común que nos constituye.

## Bibliografía

- Abraham, N. (1972) "Introduction à Hermann" en Hermann, I. *L'instinct filial*. Paris: Denoël.
- Abraham, N. & Torok, M. (2012) *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion.
- Agustín de Hipona (1929) *Confesiones*. Madrid: Apostolado de la Prensa.
- Averroes. (1947) "Tratado decisivo" en Alonso, M. *Teología de Averroes (Estudios y documentos)*. Madrid-Granada: Escuelas de Estudios árabes de Madrid y Granada.
- Belting, H. (2009) *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Bland, K. (2000) *The Artless Jew. Medieval and Modern affirmations and denials of the visual*. New Jersey: Princeton University Press.
- Boschán, P. (comp.) (2011) *Sándor Ferenczi y el psicoanálisis del siglo XXI*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Castillo, A. (2015) *Imagen, cuerpo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Corbin, H. (1946) *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard.
- Damasceno, J. (2003) *Three Treatises on the Divine Images*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- De Reina, C. & De Valera, C. (trads.) (1960) *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Montevideo: Sociedades Bíblicas en América Latina.
- Derrida, J. (1967) *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, J. (1987) *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée.
- Ferenczi, S. (2002) *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Paris: Payot-Rivages.

- Freud, S. (1980) *L'avenir d'une illusion*. Paris: PUF.
- Freud, S. (2001) *Moisés y la religión monoteísta* en *Obras Completas Volumen 23*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2008) *Obras completas. Volumen 13 (1913-14). Totem y tabú y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goux, J.-J. (1978) “Moïse, Freud: la prescription iconoclaste” en *Les Iconoclastes*. Paris: Seuil.
- Hermann, I. (1972) *L'instinct filial*. Paris: Denoël.
- Iozzia, D. (2015) *Aesthetics Themes in Pagan and Christian Neoplatonism. From Plotinus to Gregory of Nyssa*. London & New York: Bloomsbury.
- Kong, F. (2016) “Desdoblamiento del ritmo. Notas contra la ontología” en *Carcaj. Flechas de sentido*. Revista electrónica. Link: <http://www.carcaj.cl/desdoblamiento-del-ritmo-marchant-notas-contra-la-ontologia/>
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1988) *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF.
- Louth, A. (2003) “Introduction”. En Damasceno, J. (2003) *Three Treatises on the Divine Images*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- MacCulloch, D. (2010) *A History of Christianity*. London: Penguin Books.
- MacCulloch, D. (2014) *Silence. A Christian History*. London: Penguin Books.
- Marchant, P. (1998) *Escritura y temblor*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Marchant, P. (2006) “(Sin título)”. En: *Archivos, Revista de Filosofía*, n°1, pp. 11-14. Santiago de Chile: UMCE.
- Marchant, P. (2009) *Sobre árboles y madres*. Buenos Aires: La Cebra.
- Mendham, J. (trad.) (1850) *The Seventh General Council. The Second of Nicea, held A.D. 787, in which the worship of images was established: with copious notes from The*

“*Caroline Books*”, compiled by order of Charlemagne for its confutation. London: William Edward Painter.

Meyer, M. (ed.) (2007) *The Nag Hammadi Scriptures*. New York: HarperCollins.

Mondzain, M.-J. (2005) *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford: Stanford University Press.

Nietzsche, F. (1999) *Más allá del bien y el mal*. Navarra: Folio.

Platón (1988) *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.

Rozitchner, L. (2007) *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y Capitalismo (En torno a las Confesiones de san Agustín)*. Buenos Aires: Losada.

Rozitchner, L. (2011) *Materialismo ensoñado. Ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rozitchner, L. (2013) *Cuestiones cristianas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Rozitchner, L. (2015) *Génesis. La plenitud de la materialidad histórica (y otras escrituras impías)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Thayer, W. (1996) *La crisis no moderna de la universidad moderna (Epílogo del conflicto de las facultades)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Uspenski, L. (2013) *Teología del ícono*. Salamanca: Sígueme.

Winter, J.-P. (1981) “Sur ‘Moïse et le monothéisme’”. *Psychanalyse de l’antisémitisme* en Rassial, A. & Rassial, J.-J. (comps.) *La psychanalyse est-elle une histoire juive? Colloque de Montpellier, 1980*.