



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Pregrado
Departamento Teoría de las Artes

POÉTICA DE LA TRASCENDENCIA Y OPERATIVIDAD BARROCA.
Análisis estético de la doble dimensión de Cristo.

Tesina para optar al Grado de Licenciada en Artes, mención Teoría e Historia del Arte

PATRICIA IVETTE ARELLANO GALGANI

Profesor guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile

2011

*Para Lusitania,
a sus eternas y coloridas pintoras*

AGRADECIMIENTOS

Es justo y necesario agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, Patricia Galgani y Enrique Arellano; y a mi hermano Enrique, por el apoyo y amor constante.

A Renzo Cagliari, por la comprensión, paciencia e infinito amor durante este proceso.

A mis profesores, particularmente a Sergio Rojas, Eugenia Brito y Jaime Cordero, por encausar esta investigación.

A Catalina Aravena, María Eugenia Ruiz, Catalina Petrsić, María José Umaña, Esperanza Rock, Alexandra Miller, Pilar Ureta, Natalia Castillo y Rosicler Benitez, por los incontables días de alegrías y estudio.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: Antecedentes histórico-religiosos	3
CAPÍTULO II: La representación cristiana	11
CAPÍTULO III: La experiencia de la intemperie y la respuesta del arte latinoamericano	18
CAPÍTULO IV: Poética de la trascendencia	22
iv.i Escena grotesca	23
iv.ii Escena sublime	28
CAPÍTULO V: Operatividad barroca	36
v.i Escena irónica	37
v.ii Escena obscena	49
CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA	60
ÍNDICE DE IMÁGENES	61

*“Quizá no haya habido hasta ahora ningún medio más enérgico
para embellecer al hombre mismo que precisamente la piedad;
mediante ella puede el hombre llegar hasta tal punto a convertirse en arte,
superficie, juego de colores, bondad, que su aspecto ya no haga sufrir”*

Friedrich Nietzsche, Más allá del bien y del mal

Introducción

El ánimo de esta investigación es de largo aliento, de carácter preliminar, con conclusiones abiertas o inacabadas. Intenta notificar cierto contexto en que vivimos, remitiendo el asunto a la esfera representacional.

Este problema trabajará sobre la doble naturaleza de la persona de Cristo referida en sus representaciones. Debido al carácter universal de Cristo, es que lo natural y lo sobrenatural coinciden y permean, así su presencia adquiere un marcado acento ingrávido respecto a la particularidad de lo cotidiano. Desmenucemos esta suerte de fórmula. En primer término, tanto la universalidad y la ingravidez derivan del relato que se conforma en torno a Cristo, un relato que no está exento de polémicas y consecuencias, como veremos más adelante. En segundo término, este relato introduce, en su propia narración, un grado ficcional importante. Advertimos esto al saber que el cristianismo es la historia de la encarnación de Dios y del suplicio de su cuerpo humanizado, de Cristo, y es en Él que se da un modo particular de ser: la mezcla y tensión entre lo natural y lo sobrenatural.

La dilucidación de este problema se efectuará en dos ámbitos: el primero referido a la dualidad de Cristo con énfasis en la ingravidez de su corporalidad, trabajada en dos sentidos: el primero tiene que ver con la búsqueda de la trascendencia de la materia desde lo sublime, son escenas que apelan a cierta receptividad de la obra por parte del espectador, y tiene que ver con la generación de cierto ánimo más que con condiciones particulares de la obra; la segunda guarda relación con la obtención de la trascendencia por medio del suplicio de la carne, es un espectáculo que rebosa la particularidad del cuerpo de Cristo. Este primer ámbito lo llamamos Poética de la trascendencia, con sus dos ramificaciones: la escena sublime y la escena grotesca. Se trabajará con ideas de Kant, Lyotard, Kristeva y Hegel, analizando tanto pinturas como películas. El segundo ámbito refiere al trabajo representacional de la doble dimensión de Cristo desde el desmonte de la representabilidad de la figura de Cristo, analizado desde dos frentes: el primero tiene que ver con el desarme efectuado por el arte crítico modernista hacia la estructura de todo metarelato, mientras que el segundo guarda relación con lo que queda por fuera de este desarme del metarelato cristiano. Este segundo ámbito lo denominamos Operatividad barroca,

con sus dos aristas: la escena irónica y la escena obscena. Se trabajará con conceptos desarrollados por Barthes, Deleuze y Derrida, analizando pinturas, obra de teatro y películas.

Es necesario, antes que todo, analizar los factores históricos-religiosos y la problemática estética particular, especialmente la referida a la diferencia entre la representación clásica y la cristiana. Los dos capítulos siguientes se encargarán de esto.

Antecedentes histórico-religiosos

Antes de adentrarnos filosófica y estéticamente al problema, es necesario indicar la disyuntiva histórica y religiosa de la cuestión. El horizonte cristiano de nuestra cultura –uno que crea y transita entre los significados más personales como los más públicos desde hace ya más de 2000 años, tanto en Oriente como en Occidente- deriva históricamente de la decadencia del Imperio Romano, y religiosamente en la instauración institucional de los Evangelios católicos. La verdad de la encarnación de Cristo es depositaria de cierta disputa política entre discursos, dos específicamente.



El primer discurso es el greco-romano, que aún tiene la diferenciación entre lo divino y lo terrenal, cuya imagen ilustrativa es *Ecce Homo*, que tiene a Pilatos como alguien que carece de rigor político para definir situaciones tan comunes para la época como liberar a tal o cual prisionero, y deja recaer en las manos del pueblo esa responsabilidad. Lo que aquí se agota es cierto discurso político remecido por la intervención de

Cristo en la Historia, dejando a los hombres del pueblo a su propia merced, pues el emperador ya no tiene las facultades para dominar y manejar al pueblo. Este agotamiento termina, como es sabido, en la caída del Imperio Romano, que no solamente agota el poder político, sino también el poder del politeísmo. Los motivos de la decadencia y caída del Imperio Romano son conocidos, pero cabe destacar algunos. En primer lugar, las invasiones bárbaras ocasionaron una gran crisis política, social y militar, siendo las invasiones hunas las más cruentas y sistemáticas, generando un estado de desestabilización generalizada. En segundo lugar, las constantes escaramuzas internas no podían ser controladas militarmente pues el Imperio debía resguardar a sus soldados para las luchas inter-imperiales. En tercer lugar, la moneda romana sufrió una sostenida devaluación debido al tráfico comercial que se daba en el Mediterráneo en manos de los piratas. En cuarto lugar, encontramos las hambrunas, enfermedades y pestes que desplazó a la población hacia la periferia, dejando despobladas a las ciudades centrales del Imperio. Surge,

en quinto lugar, cierta barbarización del ejército romano debido a la falta de líderes militares que continuaran con la disciplina romana.



En sexto lugar encontramos dos factores que dan el golpe de gracia a la caída del Imperio Romano. Primeramente están los dos saqueos de Alarico y Genserico a Roma, lo que ocasionó una fuerte crisis moral pues hacía más de siete siglos que Roma no había sido invadida por ejércitos externos, dejando en ascuas su fama de invencibilidad. Y, segundamente y el que más nos interesa, está el surgimiento y posterior asentamiento del cristianismo en el Imperio. Lo que se inaugura con el cristianismo –entre otras cosas que se tratarán en esta investigación- es la idea de una vida mejor después de la muerte, lo que produciría en la sociedad romana cierta devaluación y desinterés en la vida terrenal en los términos en que esta comunidad la entendía. Así, lo que más importaba en la tierra era alcanzar esa perfección después de la muerte, lo que derivaba en una vida de privaciones y suplicios. Esto terminaría –parafraseando a Nietzsche- en la transvaloración de los valores romanos por los cristianos, siendo finalmente el cristianismo adoptado por el Imperio. Sin embargo, el cristianismo jugó un rol ambivalente. Por un lado hubo cristianos que dieron la espalda al Imperio, contribuyendo a debilitar su resistencia frente a las guerras. Por otro lado, la Iglesia constituida o institucionalizada no dejó a su merced al Imperio, sino más bien apeló al patriotismo romano y, durante el Bajo Imperio, el cristianismo fue un punto de comunión y resultó ser un factor que aglutinó a la sociedad romana. En este proceso existe un punto de diferencia entre el Imperio de Occidente y el Imperio de Oriente: en el primero, donde la crisis fue más aguda, el cristianismo tuvo una implantación limitada hasta más o menos el siglo V, mientras que en el segundo, un Oriente más cristianizado, fue el que mejor sobrellevó la crisis.

El segundo discurso es el que institucionaliza la verdad de la encarnación de Dios, es decir, el momento en que se decide cuáles Evangelios serán los que erigirán el edificio de la fe católica. Esto no es otra cosa que la escritura y lectura de la Biblia, el instrumento representacional primigenio del cristianismo. Es sabido que a los Evangelios ortodoxos les corresponden los Evangelios gnósticos, los que eran considerados herejes por poner en riesgo la

incipiente institucionalización de la Iglesia en el cristianismo primitivo. La diferenciación y posterior armazón del edificio representacional e ideológico del cristianismo –la Biblia- es una problemática que estudia muy bien Elaine Pagels en su texto “Los evangelios gnósticos” y que nos viene a resolver de manera clara este punto.

La autora postula que el establecimiento de la Iglesia católica es producto de la lucha de poder entre las diferentes interpretaciones de los textos apostólicos y, consecuencia de esto, entre las diferentes comunidades religiosas que se cobijaban en su propia interpretación. Es el inicio de nuestra era un tiempo convulsionado, en que se buscaba una verdad absoluta que mantuviera al margen las otras interpretaciones que no se adecuaban a su canon. Esto sucedió entre el cristianismo ortodoxo y el cristianismo gnóstico, que no es otra cosa que una pelea política por conquistar el orden de las cosas y de la vida de los creyentes. El desenlace de esta historia es conocida, sin embargo, lo que cabe destacar es que en el cristianismo primitivo lo que buscaba y defendía era la autoridad política que se proclamaba en nombre de Dios. Por tanto, en los primeros años del cristianismo se intentaba legitimar la influencia del clero en el laicado que se heredaba de la línea directa de Pedro, a quien Jesús lo nombró como el primer Padre de la Iglesia que, en términos clericales, vendría a ser el primer Obispo.

Los textos en que se basaba la Iglesia católica eran los que justificaban su organización institucional, los que zanjaban temas tan importantes para la época –como el martirio, el rol de la mujer, la jerarquización eclesiástica, la interpretación de la Biblia, entre otros- a favor de su construcción institucional, todo lo que atentara contra esto era denominado como hereje y debía ser perseguido y aniquilado. Esto es lo medular en la política del monoteísmo: “Cuando investigamos de qué manera la doctrina de Dios funciona realmente en los escritos gnósticos y ortodoxos, podemos ver cómo esta cuestión religiosa afecta también asuntos sociales y políticos. Concretamente, en las postrimerías del siglo II, cuando los ortodoxos insistían en «un solo Dios», daban simultáneamente validez al sistema de gobierno en virtud del cual la iglesia es regida por «un solo obispo». La modificación gnóstica del monoteísmo era interpretada –y puede que pensada- como un ataque a dicho sistema. Porque cuando los cristianos gnósticos y ortodoxos discutían acerca de la naturaleza de Dios, al mismo tiempo debatían el tema de la autoridad espiritual... Dado que Dios reina en el cielo como amo, señor, comandante, juez y rey, en la tierra delega su gobierno en los miembros de la jerarquía eclesiástica, los cuales sirven en

calidad de generales al mando de un ejército de subordinados; reyes que gobiernan sobre «el pueblo»; jueces que presiden en el lugar de Dios”¹. Así, una de las diferencias más importantes entre la ortodoxia y el gnosticismo es que la experiencia religiosa estaba dada en la primera sólo a través de la jerarquía eclesiástica, mientras que en la segunda se daba por medio de una relación directa entre Dios y el elegido para la gnosis –que significa conocimiento-, lo que conlleva a una distinción y separación radical en el tipo de organización institucional y social que tiene cada una. Es por esto que los textos gnósticos, descubiertos en 1945 en el alto Egipto, debían mantenerse fuera de la ortodoxia porque constituían una herejía y por tanto atentaban contra el constructo ideológico de la Iglesia católica. Queda más que claro que lo que existe en el origen del cristianismo no es otra cosa que una disputa de interpretaciones entre discursos y representaciones de poder.

Con estas nociones planteadas, podemos afirmar que desde el inicio de la verdad de la encarnación, nos encontramos en la esfera representacional, pues el contexto en que se desarrolla esta verdad es una disputa entre discursos, entre el relato histórico y el religioso, entre la decadencia del Imperio Romano y la elección de los Evangelios católicos. Además de esta esfera representacional –que es medular en esta investigación- lo que acontece en Cristo encarnado es el misterio de la separación y relación entre lo sensible y lo suprasensible, y a su vez Cristo en la cruz es la divergencia entre estos dos planos, ya que Cristo, al encarnarse, interviene y entra en la Historia y es así como se inaugura esta diferencia. Lo importante de la encarnación de Cristo son tres cosas. La primera es la relación y diferencia –en la Cruz- de lo humano y lo divino (que se tratará extensamente en los capítulos de esta tesina), la segunda es que con este hecho se crea el momento bisagra en la Historia -se podría afirmar que la Historia de la humanidad estaría dividida en una historia antigua-pagana y otra moderna-cristiana-, y la tercera es que necesariamente y primigeniamente Cristo requiere de intermediarios, esto es su propia corporalidad y posteriormente todo el aparato ideológico que se crea en torno a su figura, es decir, la Iglesia, santos, milagros, sacramentos, etc. En el resto de este capítulo, trataremos los dos últimos puntos –el segundo ya tratado someramente en los párrafos anteriores-, tomando como referencia al libro de Jacques Le Goff “El Dios de la Edad Media”.

¹ PAGELS, Elaine: “Los evangelios gnósticos”. Barcelona, Editorial Critica, 1990. pp. 74-76.

El momento de decadencia del Imperio Romano es, evidentemente, un momento de destrucción y renovación. Es esto también lo que el cristianismo viene a efectuar. El paso del politeísmo al monoteísmo no implica solamente un cambio en el orden ideológico de las cosas, sino también en su orden social y espacial. Así, la conversión hacia el cristianismo fue fecunda debido al sistema feudal de la Edad Media –o Antigüedad Tardía, como prefiere llamarla Le Goff- pues si el señor o patrón se convertía, su prole también debía hacerlo, pues le debían respeto y subyugación, lo mismo sucedía con las sociedades tribales de los bárbaros, y así sucedió también con la sociedad romana del 392 que, con Teodosio, adopta legal y estatalmente al cristianismo como religión: “Es el paso del templo a la iglesia. Los casos en que el Dios de los cristianos se instaló en la casa de un dios pagano fueron poco frecuentes. El fenómeno más corriente fue la destrucción de los templos. El nuevo Dios llegó en medio de una gran actividad de demolición, demolición que afectó también a los objetos naturales a los que se rendía un culto casi divino, especialmente los árboles sagrados [...] La Edad Media aseguró el éxito del Dios cristiano mediante una ocupación exhaustiva y estructurada de la topografía. Se organizaron redes y caminos. Redes de órdenes religiosas, redes de peregrinaciones...la red constituida por la orden de Cluny acaba de ser valorada y publicada de manera notable”².

La reestructuración de la topografía vendría a ser, digámoslo así, el momento en que la Historia entra en el espacio cotidiano, haciendo de esta modificación la señal de que *algo* en el devenir histórico sucedió. Este *algo* es Cristo crucificado. Es así como Dios se manifiesta de manera concreta en la vida de los hombres, haciendo de Cristo encarnado el momento de intervención en la Historia cuya consecuencia más importante y la que más nos interesa, es la inauguración de la diferenciación y separación entre lo sensible y lo suprasensible. Es así que los poderes de Dios no sólo se limitan en el cielo, sino que intervienen en la tierra para marcar la distinción entre estos dos planos: “A principios del siglo XIII se produce un momento ejemplar con san Francisco de Asís. Es el santo de la pobreza y la humildad, de la imitación de Jesucristo. Recibe los estigmas y se encuentra así identificado con Jesús. Dios ha descendido de nuevo a la tierra en un momento en que el conjunto de los valores cristianos siempre vivos, siempre

² LE GOFF, Jacques: El dios de la Edad Media. Madrid, Editorial Trotta, 2004. pp. 15-30.

practicados –pues los hombres y las mujeres siguen siendo cristianos- no están ya confinados en el cielo”³.

Esta inserción de la divinidad en el espacio terrenal tendrá, lógicamente, consecuencias en el orden político y social de la época, pues lo que se llega a compartir entre Dios y los gobernantes es el poder y regulación que ejercen sobre las vidas de las personas. Esto podemos verlo con algo tan sencillo como la nominación de Señor a Dios, llegando a ser el Señor por excelencia: “Su denominación normal en ese mundo [...] es Dominus Deus, el Señor Dios [...] Este Señor Dios es a la vez la cúspide y el garante del mundo feudal. Es el Señor de los señores. Al mismo tiempo –y esto me parece muy interesante-, desde un punto de vista ideológico y político, su poder está unido al hecho de ser rey. El Señor es el Rey”⁴. Este es el motivo de las representaciones en pórticos de Iglesias y catedrales de reyes terrenales, que heredan sus características de los reyes del Antiguo Testamento. Lo que acontece en este momento es la sacralización de la monarquía y el poder feudal, proceso que va de la mano con el asentamiento y creciente influencia que ejerce la Iglesia en las comunidades feudales: “...los clérigos forman la Iglesia, principal poder dominante de la Edad Media y de la sociedad feudal, que vigila, controla y asegura el dominio de Dios sobre el conjunto de la población y más especialmente de los laicos”.

La Iglesia es –y analizando el último punto que nos convoca en este capítulo- la principal intermediaria entre el orden terrenal y divino de las cosas, y, huelga decir, el principal instrumento coercitivo del comportamiento humano. Este poder “...es posible observarlo en el nivel económico y social más humilde, el de los impuestos, el de las tasas. La Iglesia hace pagar el diezmo y apoya a los señores que imponen el pago de las tasas. Y en la vida de todos los días [este poder se ejerce] en los sermones [donde] la Iglesia afirma que no es ella a la que se le da el diezmo, lo que sería un poco engorroso, sino a Dios, o, en rigor, a san Pedro. Por otra parte, los sacerdotes, los monjes, explican que pagar las tasas a los señores es hacer la voluntad de Dios, porque Dios les ha confiado un poder de mando que corresponde a sus intenciones”⁵.

³ LE GOFF, Jacques: *íbid.* p. 27.

⁴ LE GOFF, Jacques: *íbid.* pp. 45-56.

⁵ LE GOFF, Jacques: *íbid.* p. 55.

Según Le Goff, lo que termina sucediendo con el tipo de mediación que efectuaba la Iglesia en la sociedad medieval, era una profunda tensión entre las relaciones directas y las indirectas entre el hombre y Dios; la Iglesia es, definitivamente en el siglo XII, el intermediario obligatorio de esta relación. Los rituales mediadores –o los instrumentos de dominio, como los llama Le Goff- entre la Iglesia y la comunidad son la consolidación de la teología y la práctica de los sacramentos: “En el siglo XII se establecen firmemente los siete pecados capitales, los siete dones del Espíritu Santo y los siete sacramentos. Y como la Iglesia es la única dispensadora de los sacramentos, el hombre no puede salvarse más que por la Iglesia y gracias a la Iglesia”⁶. Este es el principal intermediario entre Dios y el hombre. Es también en el siglo XII que la teología y luego la Escolástica serán medios racionales de acercarse y comprender a Dios, sin embargo, reservada a unos pocos –especialmente a los monjes- que estudiaban a Dios principalmente a través de la Biblia. A este respecto es muy importante señalar que este tipo de conocimiento es uno de carácter interpretativo, la teología escolástica deriva de los comentarios que se hacían a la Biblia y su consecuencia natural es que la historia que allí se cuenta –y por tanto Dios- es una que evoluciona con las sociedades que la interpretan: “Por medio de esta exégesis, el Dios de los cristianos de la Edad Media deviene un dios histórico, un dios cuya visión evoluciona y cambia con el curso del tiempo. En esta «lectura» de la Biblia aparece la tensión entre una lectura literal del texto sagrado y una lectura interpretativa que combinaba un sentido alegórico, un sentido histórico y un sentido anagógico [...] La exégesis bíblica medieval definió «los cuatro sentidos de la Escritura» [...] la tensión principal se sitúa entre el sentido literal y los demás. Es relevante que la exégesis cristiana occidental haya logrado mantener esta tensión y hacer a la vez una historia de Dios, un relato de Dios, un sentido de Dios y una demostración de la acción divina en el universo y en el hombre que puede evolucionar con el paso del tiempo. Así, el Dios de los cristianos de Edad Media era eterno, pero no inmóvil”⁷.

Un elemento medular es la fe, base de cualquier creencia, especialmente religiosa. La afirmación de la fe impregna cualquier texto o representación artística de la época y, no obstante, es el elemento más difícil de definir. Junto a ella están las manifestaciones terrenales de Dios, desde los signos naturales como cometas, hasta los signos de carácter excepcionales como los milagros, realizados por Dios mediante los santos, que son hombres consagrados a Él, y es lo

⁶ LE GOFF, Jacques: *ibid.* pp. 57-72.

⁷ LE GOFF, Jacques: *ibid.* pp. 62-63.

que le otorga a los milagros cierto carácter humano. Los milagros son intervenciones puntuales de Dios en la naturaleza, pero no desordenando su regularidad –la que Dios mismo se la había dado, historia relatada en el Génesis- pues sería ir en contra de su propia creación, sino que manifiesta su poder en estas leyes de manera específica y esporádicamente.

La mediación más importante para esta investigación es la que tiene relación con el cuerpo, tanto el de los hombres y, evidentemente, el de Cristo. Es conocida la historia de la creación del hombre, que no es otra cosa que la primera manifestación de lo suprasensible en lo sensible, es la primera mediación de Dios en la Tierra. Lo radical en este punto es que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza; el hombre es la primera imagen de Dios en la Tierra y por tanto en la Historia. Le Goff sostiene que en el siglo XII la imagen del hombre sufre dos transformaciones: “Por una parte, el hombre es objeto de una promesa de salvación, es decir, de un regreso a Dios. Es la doctrina del *reditus*, del retorno, tan importante en Tomás de Aquino. Y el hombre se convierte en cierta forma en el centro del mundo creado por Dios y llamado a la salvación. Por otra, el hombre no es en sí mismo fuente de ningún valor. Todos los valores proceden de Dios. Y es sólo por la obediencia y por el amor a Dios como el hombre engrandecerá positivamente su destino y será salvado”⁸. La segunda transformación guarda relación con lo que hemos mencionado respecto a las mediaciones entre el hombre y Dios, mientras que el retorno al Padre es mediante el Hijo, a través de Cristo cuyo sacrificio es el instrumento redentor del hombre. El momento de la encarnación y sus consecuencias es, entonces, lo medular en esta investigación, cuya principal característica es que el tipo de existencia de Cristo es originariamente impresentable, y sólo cuestiones con esta característica pueden ser representables. Así, la presencia de Cristo sólo es objeto de la representación de un modo diferido, es por esto que se hablará de la ausencia de cuerpo de Cristo –y de la dualidad que contiene- y cómo las representaciones se hacen cargo de este problema.

Concluyendo, podemos afirmar que desde el inicio de esta problemática nos encontramos en la esfera representacional, porque el origen del cristianismo es una disputa entre discursos y mediaciones. Lo que trataremos, bajo estos preceptos, es la condición binaria de Cristo, la confluencia y a la vez la diferencia que se da en su cuerpo entre lo sensible y lo suprasensible y cómo las representaciones dan cuenta de este problema.

⁸ LE GOFF, Jacques: *ibid.* p. 70.

La representación cristiana

Para introducirnos a la problemática particular de esta tesina, es importante señalar ciertas condiciones de la representación cristiana, que difieren categóricamente con la representación hasta esa época conocida: la griega o clásica. Así, cuando Cristo se presenta en la tierra, cuando inaugura una nueva época en la Historia, lo suprasensible se encarna, se materializa, lo infinito se deposita en la finitud de un cuerpo humano, proceso que no carece de contradicciones. La más importante refiere a que aquello que está en la representación –Cristo- contiene un carácter trascendente y alegórico –porque remite a algo que está más allá de su representación-, por tanto la imagen de Cristo es una que necesariamente ha reflexionado el estatuto de la representación. Este tipo de representación se caracteriza por no ser solamente mimesis, no contiene sólo la distancia entre lo representado y su representación, sino que es aquella que problematiza la escenificación de un impresentable, en este caso consiste en que la representación de Cristo carece de corporeidad, y por tanto lo que principalmente se plantea en estas representaciones, es la trascendencia.

Este problema se resuelve mediante la escenificación del cuerpo –ausente- de Cristo, es la escena en torno a este cuerpo la que nos da las pistas del impresentable. Señalemos que las escenas que trabajaremos son cuatro: una que enfatiza el suplicio implicando un dolor cuyo espectáculo desborda la finitud del cuerpo individual de Cristo- la escena grotesca-, una que se articula desde la ingravidez de Cristo –una escena sublime-, otra que tiene ante todo la historia de la representación de Cristo – la escena irónica-, y una última escena que está fuera de sí misma cuyo recurso fundamental es la naturaleza concebida como caos primigenio- es la escena obscena-. La primera se trabajará desde Hegel y Kristeva con la idea de la humanización de la representación de Cristo, cayendo en cierto patetismo y aire grotesco, la segunda escena tomará el concepto de sublime desde Kant y Lyotard, la tercera se tratará desde el barroco de Deleuze y el concepto de estructura de Barthes, y la cuarta escena desde el parergon de Derrida y lo obtuso en Barthes. Así, con las dos primeras escenas conformamos la Poética de la trascendencia y con las últimas dos conformamos la Operatividad barroca.

Para resolver o dar cuenta del problema, primeramente es necesario indicar la doble condición de Cristo -lo que nos ayudará a ver los atisbos iniciales de esta escena- nos serviremos de G.W.F. Hegel y Jacques Le Goff; el primero nos dará algunas luces gracias a la diferenciación que establece –en Lecciones sobre la Estética- entre la representación clásica y la cristiana, y el segundo nos guiará particularmente- en El Dios de Edad Media- con la antropomorfización de la representación cristiana en Occidente.

Hegel sostiene que la principal característica del arte bello es que la forma de la intuición sensible le pertenece “...de modo que el arte es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la consciencia, y ciertamente de una configuración sensible que en esta apariencia suya misma tiene un sentido y significado superiores, más profundos, sin no obstante querer hacer aprehensible a través del medio sensible el concepto como tal en su universalidad; pues precisamente la *unidad* de éste con la apariencia individual es la esencia de lo bello y de su producción por el arte”⁹. Así el arte bello es parte constitutiva del espíritu absoluto, de la verdad, donde la religión es un camino más o menos adecuado para alcanzarla. De este modo, diferentes religiones han utilizado al arte para figurativizar la verdad y –en ocasiones- dejar un poco en segundo plano la característica ya señalada del arte bello.



En este punto es que Hegel distingue la representación clásica y la cristiana, argumentado que la primera alcanza la mayor perfección porque es el modo en que la verdad se sensibiliza, es particularmente con la representación de los dioses que el pueblo griego concientiza la verdad, al espíritu absoluto, en definitiva, a lo trascendente: “este sería el lugar originario, verdadero, del arte como primera autosatisfacción inmediata del espíritu absoluto”¹⁰. Así, en el arte griego la correspondencia entre forma – arte- y contenido –espíritu absoluto- no está por fuera de los límites representacionales del hombre, sino que no puede darse de otro modo. Al arte cristiano, por otro lado, Hegel lo plantea como una etapa en que esta

⁹ HEGEL, G.W.F.: Lecciones sobre la estética. Madrid, Editorial Akal, 1989. pp. 77-80.

¹⁰ HEGEL, G. W. F.: íbid. p. 79.

relación entre forma y contenido se disocia, por lo que el arte ya no es la forma en que lo trascendente se corporaliza, lo absoluto ya no requiere de un cuerpo para hacerse consciente, le basta con su repliegue interno: "...el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad"¹¹. Este repliegue implica que lo trascendente, es decir la religión, tiene lugar en su propio movimiento interno, en la devoción subjetiva del creyente, así el arte sólo sería uno de los aspectos de la conciencia religiosa.

Bajo este respecto, el contenido del arte cristiano se encontraría fuera de la esfera ideal del arte, el acontecimiento del relato cristiano refiere esencialmente a la corporeización de Dios como un hecho inédito, a diferencia de la religión clásica en que la corporeización de los dioses se da en la particularidad de su representación artística: "...la belleza clásica tiene como lo suyo interno el significado libre, *autónomo*, es decir, no un significado de cualquier cosa, sino lo que se significa a sí mismo y por tanto también lo que se indica a sí mismo. Esto es lo *espiritual*, que en general hace de sí mismo su objeto"¹². La autonomía del arte clásico le permite extraer de sí mismo su exterioridad, le permite darse a sí mismo su representación, es por esto que Hegel sostiene que la religión clásica es ante todo artística, pues el contenido espiritual y su exterioridad conforman la integridad total del concepto. En cambio, en la representación cristiana la exterioridad de lo espiritual sólo permite su remisión, el contenido sólo puede ser aludido.

En definitiva –y aquí reside la diferencia radical- en la representación clásica lo divino sólo puede ser aprehendido como lo revelado a través del arte, mientras que en la representación cristiana lo divino es revelado en sí para sí mismo y sin necesidad de configurarse en la intuición por medio del arte, sino que sus vehículos hacia la intuibilidad tendrán más que ver con el ánimo y el sentimiento religioso. En este sentido, la diferencia también recae en que en lo clásico el contenido trascendente de toda divinidad no está escindido de su representación¹³. En este punto,

¹¹ HEGEL, G. W. F.: loc. Cit.

¹² HEGEL, G. W. F.: *ibid.* pp. 315-326.

¹³ Cabe recordar en este punto el texto de Ovidio "Metamorfosis", donde se narra la historia de Pigmalión, un sujeto en soledad debido a su repudio a los muchísimos vicios del género femenino. Para poner fin a su condición, esculpió una hermosa figura femenina de marfil, de la cual se enamoró. Era tan grande su deseo

la religión clásica sólo existe en su representación, el lugar efectivo del dios se da en la representación humana, en este sentido, el dios no existe antes del hombre; mientras que en el arte cristiano esto no es posible debido a su condición primigenia, a saber: la encarnación de Dios en Cristo. De este modo, el carácter trascendente de la representación está por fuera de sus límites, debido a que la encarnación misma no recae en el trabajo del artista, sino que ésta ya ha tenido lugar efectivamente en la realidad de los hombres. Necesariamente, el cambio del contenido trascendente modifica su modo de darse a la intuición. Y es con la doble condición de Cristo que esto acontece, es decir, con su representación incorpórea: con el cristianismo lo representado no tiene cuerpo.



Hegel relaciona esta cuestión –el carácter no corpóreo de la representación cristiana- con el advenimiento de la Ilustración, pues el pensamiento moderno cosificó a Dios, lo hizo objeto exclusivamente del entendimiento, así “...dejó de creer en la manifestación de su espíritu en la realidad efectiva concreta y expulsó al dios del pensamiento de todo ser-ahí efectivamente real, esa especie de Ilustración religiosa llegó necesariamente a representaciones y exigencias que son incompatibles con el arte”¹⁴. Es de este modo que, a pesar del antropomorfismo de la representación y de un carácter más “terrenal”, la religión cristiana no se caracteriza por ser artística –como la clásica- ya que la representación conlleva un ápice no dialectizado, algo se le escapa a la representación cristiana, y es a esto lo que denominamos lo incorpóreo de Cristo: la mera remisión al cuerpo, la indicación alegórica de la corporalidad, el trabajo ficcional que ejecuta la representación cristiana –en términos de señalar un cuerpo ausente- es su condición de posibilidad.

de poseerla, que el día de la fiesta de Venus, le solicita a la diosa –después de magníficas ofrendas- que, cuando llegase a casa, su escultura se ablandase, convirtiéndose en carne con venas llenas de sangre y mejillas rebosantes de deseo, a lo que Venus accedió.

¹⁴ HEGEL, G.W.F.: íbid. pp. 372-374.

Como se ha mencionado, esta remisión al cuerpo se relaciona directamente con el repliegue sobre sí del espíritu, volverse sobre sí mismo implica que el carácter corpóreo queda en un segundo plano, no es la condición sustancial para que el espíritu se (auto)comprenda. En este punto, Hegel indica que es el arte romántico el que manifiesta esta situación: “...en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho de que se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuada a él. Por tanto, aunque este nuevo contenido comprende en sí la tarea de hacerse *bello*, sin embargo la belleza [...] le resulta algo subordinado y se convierte en la belleza *espiritual* de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí infinita”¹⁵. Para Hegel el arte romántico, moderno y cristiano comparte esta necesidad de autocomprenderse de modo no sensitivo, no corporalmente. Así, por ejemplo, lo vemos en los iconoclastas bizantinos que declaraban a la madera y pintura como carente de vida y, por tanto, insuficiente para ser parte del ícono de Jesús; decían que el único ícono verdadero era Jesús en la Eucaristía, pues se creía que era su verdadero cuerpo y sangre.



Como se logra comprender, lo medular acá es la corporalidad, la concepción que se maneja del cuerpo, particularmente del humano, lo que se relaciona con la necesidad o no que tenga el espíritu de depositarse y manifestarse en él. Para comprender mejor esta cuestión, resulta clarificador el texto de Jacques Le Goff “El Dios de la Edad Media”, libro en el que se trabaja la conformación del concepto de Dios, revisado desde las artes visuales. De este modo, podemos conjugar la estética hegeliana con el análisis histórico más concreto de Le Goff.

El libro de Le Goff remite esencialmente al Dios cristiano, lo que es evidente por ser la Edad Media la época por excelencia de afirmación del cristianismo. La línea medular de la problemática consiste en que el Dios cristiano es inherente a su representación, contrariamente a Allah o Yahvé, ingresando desde sus inicios en la esfera representacional. Esto supone cierto tipo de “autoconciencia” alegórica, y por tanto ficticia, en el sentido de un armazón de sentido.

¹⁵ HEGEL, G.W.F.: *ibid.* p. 382.

Ahora bien, y es nuestra tesis, en esta autoconciencia alegórica lo que se problematiza es el cuerpo ausente de lo representado. El centro neurálgico de esta problemática es el carácter antropomorfo de la representación del dios cristiano, punto que Hegel y Le Goff desarrollan desde diferentes disciplinas: el primero desde los dioses griegos –ya descrito-, y el segundo desde el occidente medieval.

Expongamos lo que nos falta. En su libro, Le Goff sostiene que el cristianismo es el paso más marcado desde el politeísmo al monoteísmo, teniendo a la figura de Jesús como el centro de este pasaje. Bajo el prisma de esta investigación, la figura de Cristo no sólo es importante por esta transición, sino que el rasgo radical es que en él confluye una doble cualidad: es el Dios de los hombres y Dios hecho hombre. Según Le Goff es éste el golpe de gracia que convierte al cristianismo en una religión masiva o de fácil acceso, junto con la distribución de la fe en santos, mártires, oraciones, milagros y sacerdotes. Lo que permite esta doble cualidad es ofrecerles a los cristianos la superación de la muerte a través del suplicio de la Pasión, lo que Jesús efectuó de manera históricamente concreta y que los feligreses podrán alcanzar en el Paraíso: “Jesús se convierte no sólo en el Dios de los hombres, sino en Dios hecho hombre, cuyo acto esencial para la salvación de cada ser humano fue la Pasión y la muerte en la cruz”¹⁶.

Es por este hecho que lo medular en el cristianismo es la Pasión de Jesús, y es esto lo que más será iconografiado. Es el momento del dolor humano el que permite que Cristo, en su condición divina, entre en el espacio representacional y sea, de algún modo, concebible a los hombres, es la Pasión el momento de más alta comunión y correlación entre la doble condición de Cristo y los hombres. “Ciertamente, desde los inicios del cristianismo, la encarnación de Cristo es el hecho fundamental; pero durante mucho tiempo, y también en la Edad Media, el Cristo encarnado, el Cristo crucificado será sobre todo el Cristo resucitado, el Cristo vencedor de la muerte, capacidad que hereda de algunas divinidades antiguas. Ahora bien, a partir del siglo XI, y especialmente en el XII y todavía más en el XIV, Cristo es ante todo el Cristo de la Pasión, el Cristo del sufrimiento. Éste será el tema de *Ecce Homo*, que ya hemos evocado. El Cristo de

¹⁶ LE GOFF, Jaques: op. Cit. p. 27.

final de la Edad Media es por tanto un Dios ambivalente: es el Dios en majestad del Juicio Final, y también el Dios crucificado de la Pasión”¹⁷.

Hay que recordar también que la primera imagen de Dios en la Tierra fue el propio hombre, a quien creó semejante a Él, y es debido a esto que cualquier posterior imagen de Jesús tiene que ser, necesariamente en el cristianismo, antropomorfa, pues Dios se piensa y sabe como humano, es por esto que “...para ver al Dios de los cristianos, no basta afirmar que es representable. Conviene también subrayar que ha sido concebido y representado como una persona humana. El Dios de los cristianos es antropomórfico, y su “antropomorfización” se realizó, en lo esencial, en el curso del período medieval”¹⁸.

Esta tesis, entonces, tratará de este problema: cómo las representaciones se hacen cargo de esta dualidad de la naturaleza de Cristo, resolviéndose esto en la escenificación de la ausencia de su corporalidad, pues la presencia consumada de Cristo es una que sólo se puede representar difiriéndola. En Cristo la materia ha sido trascendida.

¹⁷ LE GOFF, Jacques: *íbid.* pp. 49 y 51.

¹⁸ LE GOFF, Jacques: *íbid.* p. 9.

La experiencia de la intemperie y la respuesta del arte latinoamericano

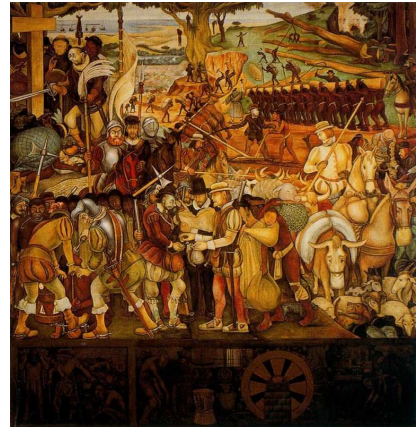
A lo largo de esta investigación se ha destacado la importancia de la naturaleza binaria de Cristo, y cómo esto se resuelve en la representación. Podríamos suponer de esta frase que Cristo se encontraría en una suerte de doble dimensión, que su cuerpo estaría entre el mundo terrenal y el celestial. Sin embargo, quien se encuentra entre estos dos mundos es el hombre, siendo Cristo el puente entre ellos, la escisión del hombre viene a ser suturada por Jesús. Estos dos mundos reciben varias nominaciones, Kant se refiere a ellos como el mundo de las sensaciones –que pertenece a la sensibilidad- y el mundo de las ideas –que refiere al mundo de la razón-; la Ilustración Moderna sencillamente sostiene que el hombre habita entre el mundo terrenal y el celestial. No obstante, lo medular de señalar acá es que hay una tensión permanente entre estos dos universos y que se contradicen entre sí, por lo tanto el puente viene a ser dado por la existencia de Cristo en la Historia, es en la Cruz que la dimensión binaria de su persona establece tanto la diferencia como la comunión de estos dos mundos. La Cristología se encarga de estas cuestiones, de cómo la naturaleza humana y divina de Cristo se interrelacionan y cómo repercuten en el orden humano de las cosas, sosteniendo que Cristo es la Tercera Alianza y definitiva entre estos dos planos.

Esta escisión que experimenta el hombre supone un desgarramiento en su conformación, supone la experiencia del dolor que nace de la falta de sentido que se percibe al vivir constantemente al borde del precipicio, al vivir en el corte permanente, en la escisión primigenia, que no es otra que la separación del Paraíso, la separación del útero materno, la separación de la vida. Al habitar arrojadamente el mundo¹⁹, en un constante estado de abandono, lo que se experimenta es la intemperie, vivencia que está unida a la necesaria pregunta sobre el por qué de esta separación, de este dolor. Ser en el mundo de este modo implica la conformación de todo el aparato tanto práctico como ideológico de la cotidianeidad, habitar en el mundo bajo estas condiciones es organizar la vida bajo el techo del abandono, es organizar la cotidianeidad y las creencias en el alero de lo desgüarnecido. Así, podemos inferir que la intemperie contiene diferentes condiciones, pero destacaremos tres: la metafísica –que contiene a la religión-, las

¹⁹ Cabe destacar acá toda la teoría que Heidegger ha desarrollado a partir de la frase “in-der-welt-sein”.

sicológicas, y las sociopolíticas. La respuesta que se da a la pregunta del porqué del dolor puede ser resuelta según estas tres condiciones.

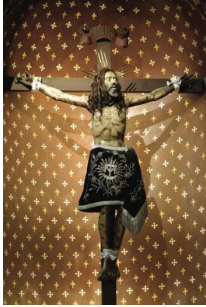
En América Latina la experiencia de la intemperie y la respuesta del sentido del dolor, está en íntima relación con el relato cristiano imbricado en la historia social y política del continente. Señalamos este modo de resolver el tema por ser una manera particular, diferente a la resolución europea –que ocupará mayoritariamente las páginas de esta tesina-. El contrapunto es importante por esto y porque la concreción de esta respuesta, es decir, la representación de Cristo en el arte, está cruzado



transversalmente al problema principal: la historia sociopolítica de América Latina atraviesa la representación de la doble naturaleza de Cristo. Son relatos que van de la mano. La referencia entonces, se torna necesaria.

Especialmente en América Latina el fenómeno de la crucifixión –incluida su representación y veneración- ocupa un lugar central a lo largo de su historia. Cuando llegaron los conquistadores a estas tierras, el símbolo de la cruz fue uno que se relacionaba directamente con el triunfo del Viejo Continente por sobre el Nuevo, fue el símbolo de supremacía política y religiosa con que se pretendía anexionar la vida latinoamericana en todas sus dimensiones. Por otro lado, y de manera inversamente proporcional, en el período de la Conquista la cruz fue vista por los latinoamericanos como un símbolo de destrucción y opresión, un símbolo que subyugaba toda su cosmogonía. No obstante, mediante un largo periodo de sincretismo entre ambas culturas, el Cristo en la cruz se vio inmerso en la cotidianeidad de los colonizados. Esto se debió al proceso de identificación y semejanza que experimentaron los latinoamericanos con la imagen del Crucificado, haciendo la analogía entre la opresión, sufrimiento y dolor vivida por Cristo y la que ellos vivieron en la Colonia. Esta identificación permitía una actitud de resistencia y resiliencia frente a los vaivenes de la vida.

Uno de los conflictos entre conquistadores y los aborígenes latinoamericanos fue la disputa representacional de Cristo, cómo debía representarse a Cristo. Lo que sobrevivió fue la



transparencia de la pintura, en el sentido de que la representación permite ver varias capas, siendo la historia políticosocial la que más resalta; muchas veces la vida de Cristo cobra semejanza con la vida del sector conquistado en América Latina, y fue esto lo que más combatieron los conquistadores, pues en sus tierras natales la relación estaba dada de otra manera, la relación era esencialmente metafísica, esencialmente religiosa. Sin embargo, esta sobrevivencia de la transparencia pasó por un proceso de traslape de culturas, en que muchos de los rasgos propios del arte precristiano de América Latina quedaron relegados a las capas más bajas de la representación, sin quedar del todo ocultos. El resultado es una mezcla ecléctica entre el arte nativo de América Latina cruzado por su historia políticosocial, y la representación cristiana europea que es esencialmente religiosa.

El barroco estuvo en medio de esta disputa representacional, pues fue la poética que los conquistadores trajeron al Nuevo Continente y la que experimentó el proceso de transculturización, complementando la imaginería europea con la latina. El barroco latinoamericano carecía de la reyerta con el Renacimiento, y esto generó una profusión de estilos que le dieron su particularidad. La mezcla entre el arte precolombino y el barroco europeo encontraron su punto de unión en la significancia que tenían en los rituales religiosos, y fueron los evangelizadores cristianos los que enseñaron a los latinos el arte barroco europeo. El resultado de esta mescolanza fue un arte centrado en la experiencia de la fe cristiana y en su pasaje fundamental, es decir, la Pasión. Aunque también se representaron la vida de mártires, los misterios de la Virgen, y muchos otros, la mayoría de ellos fueron representados con gran dramatismo y realismo, y para esto se sirvieron de técnicas como el proceso de encarnación de la materia, la utilización de tejidos humanos naturales –como cabello y uñas– entre otras, las que ayudaban a convencer al colonizado a cristianizarse. Con el tiempo, y al igual que con la Cruz, el barroco comenzó a sumergirse en la cotidianidad del mestizo, y con esto va extendiendo positivamente su sentido.



Otro ejemplo de esta situación es el muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX, corriente artística que conjuga de manera clara los avances del arte moderno europeo con la iconografía precolombina. Vemos en estas representaciones una simbiosis de recursos plásticos extranjeros –Diego Rivera fue primeramente muralista en Estados Unidos- y la historia sociopolítica de América Latina –como lo fue la Revolución Mexicana-. El muralismo mexicano



contiene inherentemente un relato nacionalista con marcados tintes evangelizadores, en el sentido de que su iconografía mantiene una estrecha semejanza con la iconografía cristiana, situación dada no sólo por la elección de los temas a representar, sino también por el lugar en que se ejecutaban los murales, muchos de los cuales están en iglesias y el carácter monumental que

adquieren se debe principalmente a su tamaño y al sentido cultural tanto político como religioso. Así, el muralismo mexicano realiza el sincretismo del factor metafísico y sociopolítico respecto a la pregunta primigenia del hombre: por qué el sentido del dolor y el abandono. La obra Creación de Diego Rivera o los murales de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas permiten ver esta situación: los personajes bíblicos han sido transfigurados en indios de América del Sur, adquiriendo no sólo sus rasgos físicos y psicológicos –como ciertos ademanes- sino que también llevan a sus espaldas la lucha revolucionaria del propio pueblo Mexicano. Lo que pretendía el muralismo mexicano era proclamar la lucha libertaria latinoamericana como un deber de toda la raza humana, como una misión que debe ser llevada a cabo incluso asimilando las consecuencias más catastróficas, como morir por la redención del hombre. La similitud entre el hombre latinoamericano y la vida de Cristo es más que elocuente.



Poética de la trascendencia

Ya que hemos introducido el tema respecto a los diferentes factores que lo cruzan, nos adentraremos en el problema estético específico de esta investigación. Comenzaremos con el primer binomio grotesco-sublime correspondiente a la Poética de la trascendencia. Así, en esta primera sección se tratarán las representaciones que refieren a la naturaleza dual en Cristo, específicamente a una problemática particular: cierto énfasis en la ingravidez de su corporalidad en dos sentidos. El primero guarda relación con la búsqueda de la trascendencia de la materia por medio de escenas sublimes, que apelan más bien a estados de ánimo que a condiciones intrínsecas de la representación. El segundo tiene que ver con la trascendencia entendida desde el suplicio de la carne, desde un espectáculo grotesco que excede la finitud del cuerpo de Cristo. Iremos desde el segundo al primero para hacer notar que la poética de la trascendencia remite esencialmente a superar la materia, a comprender que en la finitud de un cuerpo particular existe una remisión a algo suprasensible del cual sólo tenemos noticia a través de su condición de relato o espesor representacional –como lo son nuestros casos-, y que esta dualidad y diferencia se patentan en Cristo crucificado.

Poética de la trascendencia: escena grotesca

La primera escena de Cristo, dentro de la Poética de la trascendencia, que analizaremos será la escena de la carnación, teniendo como concepto central lo grotesco, leído desde Hegel y Kristeva, graficándolo con obras de Grünewald y Mel Gibson. En esta escena el modo de resolver la ausencia de corporeidad en las representaciones de Cristo cae en cierta paradoja, pues esta escena se caracteriza por acentuar las características y procesos propios del cuerpo. La trascendencia en esta escena es debida al énfasis en el suplicio, lo que implica un dolor cuyo espectáculo desborda la finitud de ese cuerpo individual, no hay cuerpo para tanto suplicio.

En la escenificación de este cuerpo, y bajo la lectura de Julia Kristeva en su texto *El Cristo muerto de Holbein*, lo que se postula es que en este modo de representar la crucifixión de Cristo, lo que se suprime es la gloria en la imagen y lo que emerge es la banalidad misma del cuerpo, cayendo, algunas veces, en lo patético. Es aquí, donde cualquier glorificación de la muerte cristiana es abolida, donde la humanización alcanza su punto más álgido. El problema de la ausencia de cuerpo se resuelve por medio del paroxismo corporal del dolor. Esto no puede comprenderse sin tener en mente el *sentido y finalidad* de la muerte de Jesús, lo que Kristeva resume muy bien: “Su muerte no es un asesinato ni una deposición, sino una discontinuidad vivificante, más próxima a la nutrición que a la destrucción de un valor o del abandono de un objeto caído”²⁰. Lo capital en esta cita es la idea de la discontinuidad vivificante, pues implica la ausencia que sin embargo se mantiene presente por medio de su condición privativa. Y es esto lo que observamos en las escenas del sacrificio, que no es otra cosa que la escena de la ofrenda a través del cuerpo ausente de Cristo. Lo que hay en estas escenas es presencia a través de ausencia.

Hegel también nos da luces sobre el sentido cristiano de la muerte de Jesús, y cómo esto se vuelve el centro de la representación moderna o romántica: “Pues, así como Dios en primer lugar segrega de sí la realidad efectiva finita, así también recibe el hombre finito, que parte de sí fuera

²⁰ KRISTEVA, Julia: La muerte de Jesús. 268 p. *En su*: El Cristo muerto de Holbein. *En*: Fragmentos para una historia del cuerpo, MICHEL FEHRER, RAMONA NADDAFF, NADIA TAZZI (editores), Madrid, Editorial Taurus, 1990-1992, vol I.

del reino divino, la tarea de elevarse hasta Dios, desligarse de lo finito, cancelar la nulidad y convertirse, mediante esta mortificación de su realidad efectiva inmediata, en lo que Dios, en su manifestación como hombre, ha hecho objetivo como la verdadera realidad efectiva. El dolor infinito de este sacrificio de la subjetividad más propia, la pasión y muerte [...] sólo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha [puesto que aquí] la muerte es sólo una extinción del alma natural y de la subjetividad finita, una extinción que sólo negativamente se relaciona con lo en sí mismo negativo, supera lo nulo y por tanto media la liberación del espíritu de la finitud y escisión tanto como la reconciliación espiritual del sujeto con lo absoluto”²¹.

El dolor *humano* en la redención cristiana es el punto de comunión, gracias a la ofrenda de Cristo, entre la subjetividad finita y el espíritu absoluto. Intensificar o exacerbar los pasajes dolosos de la Pasión es entonces darle importancia visual a este pasaje de la ofrenda. Lo que necesariamente sucede en nuestros casos, es que este ejercicio acentúa lo corpóreo y sus procesos físicos cayendo en cierto aire patético y por tanto cínico –debido a la determinada y justa distancia que se debe tener al plasmar tanto dolor-. Es el momento de la pasión el instante negativo necesario para que el espíritu absoluto logre su unión consigo mismo y con la comunidad en la positividad del amor: “... antes de poder examinar esta fase de la satisfacción ideal más bella, tenemos por un lado que recorrer el proceso de la *negatividad* en que entra el sujeto absoluto como derrota de la finitud y de la inmediatez de su apariencia humana, un proceso que se descompone en la vida, pasión y muerte de Dios por el mundo y la humanidad y la posible reconciliación de ésta con Dios. Por otro lado, es la humanidad, a la inversa, la que por su parte tiene también que pasar ahora por el mismo proceso para hacer que el en-sí de esta reconciliación devenga en sí mismo efectivamente real. En medio de estas fases, cuyo centro lo forma el aspecto *negativo* de la entrada sensible y espiritual en la muerte y en el sepulcro, está la expresión de la beatitud *afirmativa* de la satisfacción, que en esta esfera es propia de los objetos más bellos del arte”²².

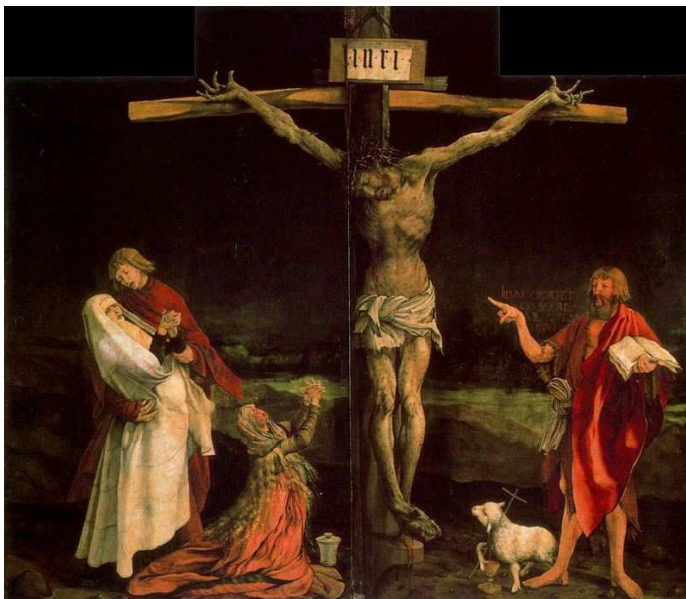
Entonces, bajo la lectura de Hegel y de Kristeva, el momento de la Pasión es el pasaje necesario para la comunión entre el hombre y lo absoluto, y la escenificación de este pasaje no

²¹ HEGEL, G. W. F.: op. Cit. pp. 382-386.

²² HEGEL, G. W. F.: íbid. pp. 393-397.

hace otra cosa que completar, mediante la representación grotesca y cínica, la escisión que ha dejado la ofrenda de Jesús a través de su muerte. Esta escisión necesariamente se escenifica por medio de los márgenes representacionales que, sin embargo, exacerbaban lo cotidiano y natural en el hombre.

Lo que sitúa este tipo de escena es a “... la representación en el umbral último de lo representable, captado con el máximo de exactitud y el mínimo de entusiasmo”²³, y esto se refleja en el tratamiento casi científico pero a la vez grotesco del cuerpo de Cristo, que reduce cualquier atisbo de divinidad en Él. Las palabras de Jesús mientras era crucificado revelan bien esta cuestión: “Padre, por qué me has abandonado?” es la frase que añade y maximiza en este tipo de escena “...la expresión de un dolor sin esperanza”²⁴. En la pintura de Mathias Grünewald La Crucifixión –que corresponde al retablo del Altar de Isenheim– lo que observamos es el cuerpo de Cristo con muestras de dolor físico intenso, enflaquecido hasta las costillas, con músculos, manos y pies tensados hasta el paroxismo. Es un cuerpo que sufre humanamente. La



carne es autónoma, la carne padece efectivamente el suplicio de la Pasión, la carne no se “eleva”, no se trasciende a sí misma, todo lo que tiene que ocurrir acontece *en* la carne, con sus procesos físicos particulares, tal y como lo viviría cualquier mortal. Así, la materia sólo se remite a sí misma, sólo permanece en la esfera de lo natural, en lo naturalmente humano, no requiere de un referente externo, la carne es

la propia conciencia de su dolor. Este cuerpo contorsionado, con sus manos y pies crispados, la mueca de dolor en el rostro, la piel putrefacta y los músculos flácidos “... son los de un hombre

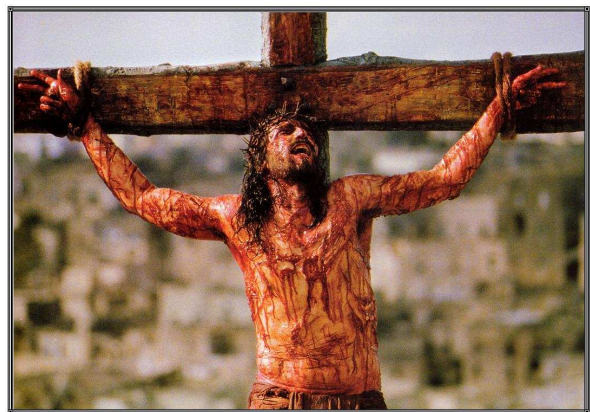
²³ KRISTEVA, Julia: op. Cit. p. 264.

²⁴ KRISTEVA, Julia: íbid. p. 249.

realmente muerto, del Cristo abandonado por el Padre [...] y sin promesa de Resurrección”²⁵. Lo que acá acontece es la distancia, la observación cínica de la trascendencia.

En nuestros casos, esta doble muerte –tanto la natural como la que implica la ofrenda y la imposibilidad de Resurrección- se concentran en el dolor físico porque es Dios mismo quien aparece en la figura de Cristo, y por tanto se honra la carne, digámoslo así, divina: “Dios ha muerto, Dios mismo ha muerto, es una representación prodigiosa, terrible, que presenta a la representación el abismo más profundo de la escisión”²⁶. Esta escisión, que recae en su representación grotesca y en la observación cínica de la trascendencia, deriva en un “efecto de superficie”, ya que el cuerpo en que acontece esta escisión, es un cuerpo que, digámoslo así, ha sido creado con estos fines –el de la reconciliación del hombre con lo absoluto por medio de su dolor- y, sin embargo, es la demasía del dolor lo que nos da noticia de que no puede haber un cuerpo para tanto suplicio.

Así lo vemos en nuestros casos, especialmente en Grünewald y Gibson. Terminemos de analizar el primero. Como se ha dicho, esta pintura exagera las contorsiones del cuerpo de Cristo mortificado por la cruz, incluye ademanes imposibles de ser verificados, como el encrespamiento de las manos y la torsión de los pies que prácticamente parecen

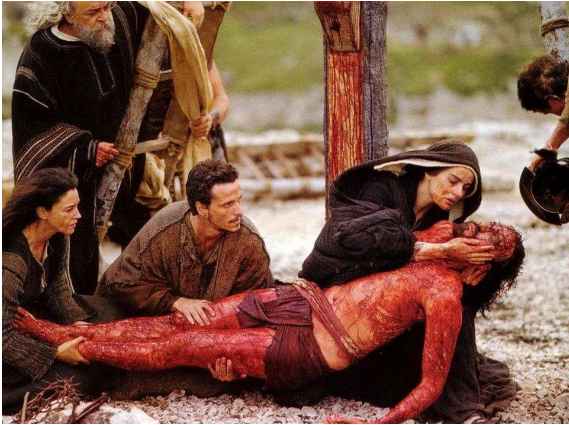


raíces. La perspectiva que usa Grünewald contribuye a este efecto: la posición de los personajes no se corresponde con la perspectiva matemática, por lo que el tamaño de éstos resulta irreal y fantástico, como se observa si comparamos las manos de María Magdalena y las de Cristo, que difieren mucho en dimensión.

²⁵ KRISTEVA, Julia: loc. Cit.

²⁶ HEGEL. G. W. F.: *Leçon sur la philosophie de la religion*, III e partie, Vrin, París, 1964, pp. 153-157. Citado por JULIA KRISTEVA, *ibid.* p. 272.

Algo muy similar sucede con la película de Mel Gibson “La Pasión de Cristo”, con un



modo de resolver el problema que se centra en volver aprehensible los flagelos de Cristo. Para tales efectos, Gibson enfatiza la condición terrenal de Cristo mediante la exhibición de un cuerpo que sangra, que contiene cortes, que llora, que se derrumba al caer con la cruz a cuestas, que se queja, que siente como humano el dolor que otros hombres le ocasionan. La mortificación de la

carne acontece en el mismo universo de la humanidad, acontece terrenalmente, naturalmente, no más allá, no en la condición sobrenatural de Cristo, su tarea es ser carne humanamente afectada. Y en este sentido, la personalidad histórica de Cristo es ser, por antonomasia, el cuerpo del sacrificio.

Es con estos elementos que se va forjando el modo particular de representación que tratamos en este capítulo, uno que nos permite tener noticia de un cuerpo trascendido a través de su propio dolor que, no obstante, rebosa su propia corporalidad, teniendo al cinismo y a lo grotesco como los conceptos articuladores de la escenificación del cuerpo impresentable de Cristo.

Poética de la trascendencia: escena sublime

La segunda escena de Cristo correspondiente a la Poética de la trascendencia que analizaremos será la sublime, tomando a Kant y a Lyotard como autores medulares y a Rubens y Zeffirelli como casos artísticos. En este asunto el modo de resolver la bidimensionalidad de Cristo –que deriva en la ausencia de su cuerpo- es más notoria, pues lo sublime conlleva cierto desligue de lo corporal centrándose en la trascendencia de la materia, esto debido a que lo sublime es esencialmente un sentimiento y no una condición intrínseca del objeto: “...ha de ser llamado sublime el temple del ánimo debido a una cierta representación que da que hacer a la facultad de juzgar reflexionante, y no el objeto”²⁷. Entonces en lo sublime el sujeto se siente a sí mismo afectado por la representación, y en nuestros casos al presentarse una escena que intrínsecamente es irrepresentable – es decir, una escena que escenifica la ausencia del cuerpo de Cristo- el concepto de sublime parece más que apropiado, pues vemos una corporeidad inasistible tanto a su presentación como a su representación.

De hecho Kant sostiene al inicio del Libro Segundo: Analítica de lo sublime que una de las características de lo sublime es que “...podrá aparecer ciertamente contrario a fin en su forma para nuestra facultad de juzgar, no conforme a nuestra facultad de presentación y, por decirlo así, violentador de la imaginación, aunque sólo sea para ser juzgado como algo tanto más sublime”²⁸.

Nuestros casos son sublimes porque representan la indisponibilidad de la representación, son sublimes porque aluden, incitan en el pensamiento la totalidad de lo irrepresentable, es decir, la ausencia de corporalidad de Cristo. En esto recae la dualidad de placer y displacer que lo sublime conlleva, porque el placer que despierta sólo aparece de modo indirecto al displacer que genera en la imaginación la inabarcabilidad de tanta corporalidad, es la negación de la negación porque en lo sublime este excedente corpóreo –primera negación: lo inabarcable- sólo puede ser aprehendido como la ausencia de cuerpo, ya que la razón misma la hace inverosímil, es decir, en ese cuerpo es extraordinaria tanta corporalidad –segunda negación: no hay cuerpo-.

²⁷ KANT, Emmanuel: *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1992. pp 162-173.

²⁸ KANT, Emmanuel: *íbid.* pp. 158-161.

Es por esto que lo sublime aparece como inconforme a la presentación, y más aún a la representación, pues lo que esencialmente hace es violentar la imaginación, rasgando sus márgenes. Así, este displacer place porque además amplía los límites de la imaginación y, sin embargo, lo que reside en esta ampliación es inaprehensible por el enjuiciamiento lógico y sólo se queda en los límites del enjuiciamiento estético (aesthesia): “En efecto, hay aquí un sentimiento de inadecuación de su imaginación para presentar la idea de un todo; en esto alcanza la imaginación su máximo y, en el afán por ampliarlo, vuelve a sumirse a sí misma, siendo transportada por ello, sin embargo, a una complacencia emotiva”²⁹.

El traspase de la imaginación según Kant sólo podría darse en la naturaleza, es decir, es la naturaleza el objeto que despierta esta inadecuación en el hombre: “Sublime es, pues la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud. Y esto último no puede ocurrir de otro modo que por la inadecuación aun del más grande esfuerzo de nuestra imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto”³⁰. En estos parámetros, Cristo es objeto de lo sublime debido a su carácter natural, pero sobre todo, debido a la superación de su propia naturaleza, conformándose en una dualidad entre lo natural y lo sobrenatural.

Así las cosas, lo que en este capítulo tratamos y bajo el prisma de Kant, es la omnipotencia de la naturaleza de Cristo, lo que según la lectura kantiana, relacionamos con lo sublime dinámico de la naturaleza; donde la naturaleza se presenta esencialmente como poderío, lo que ocasiona en nosotros temor ante ella: “Poderío es una potencia que se sobrepone a grandes obstáculos. El mismo se denomina prepotencia cuando también se sobrepone a la resistencia de aquello que ya tiene poderío. La naturaleza considerada en el juicio estético como poderío que no tiene prepotencia sobre nosotros, es sublime dinámicamente”³¹, y la naturaleza considerada en estas condiciones tiene que ser representada como inspiradora de temor. La omnipotencia de la naturaleza tiene que ver con que, en el trabajo de admiración o contemplación del objeto, nuestra fortaleza del alma se eleva y nos facilita descubrir en nosotros una fuerza que nos permite sobreponernos a la supremacía de la naturaleza.

²⁹ KANT, Emmanuel: íbid. pp. 164-170.

³⁰ KANT, Emmanuel: loc. Cit.

³¹ KANT, Emmanuel: íbid. p. 173.

Específicamente en Cristo, lo podemos ver con el sentimiento de temor que despierta en el creyente sin ser este sentimiento paralizante en la acción, si no que moviliza al espíritu e invoca la fuerza interior: "...el virtuoso teme a Dios sin atemorizarse ante Él porque no piensa que el resistirlo a Él y a sus mandamientos sea un caso del cual tuviera él que cuidarse. Pero lo reconoce como temible en cada caso semejante, que no piensa que sea en sí imposible"³². Es por esto que el temor genera en el creyente "...un temple de tranquila contemplación y un juicio completamente libre. Sólo cuando es consciente de su sincero sentir grato a Dios, sirven esos efectos del poderío para despertar en él la idea de la sublimidad de ese ser, en la medida en que reconoce en sí mismo una sublimidad del sentir adecuada a la voluntad de aquél, y es, por ese medio, elevado sobre el temor ante tales efectos de la naturaleza, que no se ve como arrebatos de ira divina [...] y sólo bajo la suposición de esta idea en nosotros y en referencia a ella, somos capaces de arribar a la idea de la sublimidad de aquel ser que no sólo nos infunde íntimo respeto por su poderío, del cual da pruebas en la naturaleza, sino, aun más, por la facultad que hay en nosotros para juzgar a ésta sin temor y pensar nuestra destinación como sublime por encima de ella"³³. Así, como bien sostiene el traductor al español de Kant, Pablo Oyarzún, el filósofo alemán sostiene que "...el sentimiento de lo sublime es determinado como un sentimiento específicamente espiritual"³⁴, por lo que nuestros casos artísticos –Rubens y Zeffirelli- permiten, después de sobrepasar la etapa del temor, elevar el espíritu humano, facilitando la aprehensión de lo trascendente y su poderío, la omnipotencia de la naturaleza en Cristo es, como todo lo sublime kantiano, "un objeto de la naturaleza cuya representación determina al ánimo para pensar la insuficiencia de la naturaleza como presentación de ideas"³⁵, por tanto, es lo sublime un sentimiento específicamente espiritual.

Así las cosas, la triada de lo sublime kantiano relaciona naturaleza, representación e insuficiencia del ánimo. En nuestros casos, además de estas relaciones, es importante destacar la importancia del sacrificio y de la presentación negativa de lo sublime kantiano. Esto, como se logra leer en la introducción, tiene íntima relación con el tipo de escena que escogimos, a saber,

³² KANT, Emmanuel: *íbid.* pp. 173-177.

³³ KANT, Emmanuel: *loc. Cit.*

³⁴ OYARZÚN, Pablo: nota 72 al §28 de EMMANUEL KANT: *íbid.* p 274.

³⁵ KANT, Emmanuel: *op. Cit.* pp 179-191.



la que remite a la Pasión y crucifixión de Cristo. Kant sostiene que el poderío sólo puede darse a entender de manera estética en los sacrificios, “...lo cual es una privación, si bien en pro de la libertad interna y que, en cambio, descubre en nosotros una profundidad inagotable de esta facultad suprasensible”³⁶, por lo que la complacencia que despierta en nosotros es, necesariamente, negativa, pues el lugar del poderío, y también el de la privación, es también el lugar del respeto, característica que Kant postula como desdeñadora de atributos. Esta privación también se relaciona con la presentación negativa, que no es otra cosa que la expansión de la imaginación por sobre sus límites, sin tener

ningún parámetro sensible al cual aferrarse, por tanto, esta presentación de lo sublime kantiano sólo puede darse a los sentidos en su forma negativa, en su no presentación.

Relacionando esta triada a Rubens y a Zeffirelli podemos ver que, en primer lugar, el tema de la Pasión es el lugar de lo sublime por antonomasia, no sólo por la transición que comprende, sino también por la trascendencia de la carne por sobre su propio lugar: es decir, lo terrenal. Esta trascendencia se vuelve poética al plantearse como un modo de resolver el cambio de estado en la doble condición de Cristo. Esta poética de la trascendencia –que es el primer binomio de esta tesina- se observa bien en el tratamiento de la escena que hacen Rubens y Zeffirelli.

En el primer caso tomaremos a “El descendimiento”, “La lanzada” y “El levantamiento de la cruz”. Comenzaremos el análisis por temas formales y luego nos ampliaremos a cuestiones de contenido. Así, como se aprecia, y contrario al capítulo anterior, la cuestión de la corporalidad de Cristo se resuelve mediante la elevación de los cuerpos a pesar de su contextura, son cuerpos de algodón que representan la carne trascendida, representan la carne soluble en la pérdida de su

³⁶KANT, Emmanuel: op. Cit.



pesantez, en el momento de su agotamiento. Es así como podemos entender el doble juego que hace Rubens al presentar la carne trascendida mediante la conformación perfecta de la estructura corporal: por un lado están los revoloteos de nubes y ropajes, además de los puntos de fuga pictóricos y ascendentes, y por otro lado tenemos la marcación y tonificación de los músculos, es la acentuación de la carne la que permite su propia trascendencia. Así es como podemos entender, en términos de contenido, que es la propia naturaleza en su dimensión dinámica la que se sobrepasa: es la propia carne de Cristo la que en su propio movimiento de disolución permite expandirse más allá de sus límites: aquí es que comprendemos que la representación de Cristo es la presentación de la ausencia de su propia corporalidad, porque es ella misma la que se expande hacia otros terrenos –en este caso hacia lo sublime- en su representación. Es por esto que logramos entender la representación de un impresentable: al cuerpo de Cristo sólo se asiste mediante su negación a través de la expansión.

Con la película de Zeffirelli “Jesús de Nazareth” tenemos algo similar, pero tratado de manera diferente debido a la alta carga narrativa de cualquier película. Para efectos de esta tesina, no nos queda otra que centrarnos visualmente en fotogramas. Lo que sucede en la cinta dirigida por Zeffirelli es la exaltación de la espiritualidad a través de imágenes que ponen a la corporalidad en un segundo plano, es decir, es por medio del cuerpo de Cristo –protagonizado por Powell- que se busca su propia trascendencia. Esto lo podemos ver no sólo en el carácter físico del actor, que responde más bien al tipo anglosajón, de tez pálida, ojos claros y contextura delgada, sino también, y lo más importante, en el tratamiento que se da en la secuencia de la Pasión. Aquí tenemos la remisión del cuerpo a su gestualidad mínima, donde el





paroxismo del sufrimiento de Cristo no está dado por el castigo físico que exalta la carne doliente, sino que está dado por la relación “metafísica” establecida entre Dios y Cristo, relación que en esta película sólo se palpa por medio del diálogo, dejando en un segundo orden la demasía de corporalidad. Al igual que en Rubens, es la disolución de la carne la que permite su amplitud. En nuestros casos de lo sublime, la materia es un impedimento para llegar al núcleo de la cuestión, y sin embargo no se puede llegar de otro modo, pues es parte de su propio proceso de agotamiento.

En su texto “El instante, Newman” del libro *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Jean-Françoise Lyotard resume a la perfección lo que intentamos probar en esta tesina: “El *delight*, ese placer negativo que caracteriza contradictoria y casi neuróticamente el sentimiento sublime, proviene de la suspensión de un dolor amenazante [...con lo sublime] se experimenta la posibilidad de que muy pronto ya nada suceda. Lo sublime es que de esta inminencia de la nada, sin embargo, suceda, tenga ‘lugar’ algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple *aquí está*, la ocurrencia más mínima, es ese ‘lugar’”³⁷. Lo que acontece con el pasaje de la Pasión y

Crucifixión de Cristo es el lugar de este anuncio, es el lugar de que algo está por suceder, algo que se presenta como el alivio frente a la angustia de la nada y que, sin embargo, no puede suceder de otro modo que no sea a través de su presentación negativa: algo sucede en la nada y sólo se tiene noticia de este algo por medio del



rearme de su escena, escena que presenta el sufrimiento carnal de Cristo por medio de la

³⁷ LYOTARD, Jean-Françoise: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998. pp. 85-95.

inasistencia de su propio cuerpo. Por supuesto que en las escenas sublimes de Zeffirelli y Rubens vemos claramente el cuerpo de Cristo, pero lo que este cuerpo tiene y le da su característica de sublime es que se presenta por medio de su propia evanescencia, la corporeidad sufriente de Cristo se presenta en estos casos como un medio de trascendencia que enfatiza la disolución corporal y evita cualquier marca dramática de dolor.

Lo que introduce Lyotard en nuestros casos –y que puede ser deducido- es la noción de tiempo. En lo sublime, según el francés, lo pregnante de ese momento es el olvido en el pensamiento de que algo sucede, que algo acontece y es esa pregnancia la que envuelve al ánimo arrojándolo a una doble cuestión: primero, a la posibilidad de que algo ocurra, y lo segundo es que en qué consiste esa ocurrencia (la diferencia entre el *quid* y el *quod*). Es así que la temporalidad se suspende en el pensamiento, congelando el momento de lo sublime precipitando al ánimo a una sensación de tiempo que imposibilita cualquier presentación positiva – y posterior representación- de lo que está sucediendo. Así en lo sublime, tanto kantiano como lyotardeano, el acontecimiento que emerge es la incapacidad del pensamiento para pensar lo que no se ha pensado, lo sublime es por definición lo que queda por pensar: “Pero esta agitación, en el sentido más noble, sólo es posible en la medida en que queda por determinar algo que aún no lo ha sido. Uno puede esforzarse por determinarlo construyendo un sistema, una teoría, un programa, un proyecto, y es preciso hacerlo. Anticiparlo. También puede interrogarse sobre ese ‘resto’, dejar surgir lo indeterminado como signo de interrogación”³⁸, porque esto no pensado o lo que se le escapa al pensamiento puede quedar en los márgenes de la cadena de acontecimiento establecidos culturalmente, y ser el borde del precipicio de la nulidad de cualquier suceso posterior. Lyotard postula que tanto la espera de que algo suceda como el sentimiento de lo sublime, comparten la mezcla de placer y displacer generado del desconocimiento e incertidumbre tanto de la demora como de la disposición del ánimo sublime: “A la eventualidad de que nada suceda se asocia a menudo la sensación de angustia [...] confiere a la espera de que se trata, si verdaderamente se trata de una espera, un valor principalmente negativo. Pero el suspenso también puede estar acompañado por el placer, por ejemplo el de acoger lo desconocido, e incluso [...] de alegría, la que procura el aumento de ser aportado por el acontecimiento. Es al menos un signo, el mismo signo de interrogación, la manera en que el

³⁸ LYOTARD, Jean-François: *ibid.* pp. 95-111.

sucede se retiene y se anuncia: ‘¿sucede?’³⁹. Es así que la misión por antonomasia de lo sublime es que cualquier expresión artística sea testigo de lo inexpresable.

Podemos ver estas problemáticas fijándonos en cierta estética purista que plantean Zeffirelli y Rubens en sus obras: mantener, digámoslo así, el corte clásico en la escenificación de la Pasión y Crucifixión de Cristo es mantener también la ortodoxia de la creencia, y esto es, en cierta medida, suspender el tiempo del cuestionamiento promoviendo cierta quietud o mermo y, sin embargo, en este momento en que aparentemente no hay avance, lo que se hace notorio es el demorarse en la reflexión. En otras palabras, lo que se conjuga en lo sublime tanto en Zeffirelli y Rubens es el clasicismo⁴⁰ de la escenificación y la evanescencia de la corporalidad de Cristo, y así Cristo sólo puede asistir a su propia representación por medio de su presentación negativa.

³⁹ LYOTARD, Jean-François: loc. Cit.

⁴⁰ Cabe destacar aquí que la noción de clasicismo que utilizamos es la que plantea Giulio Carlo Argan en su libro *El arte moderno*, noción que sostiene que tanto lo romántico como lo clásico responde a una poética, a un modo de hacer y no sólo a una determinada época.

Operatividad barroca

En esta segunda sección se analizarán las representaciones referidas a la doble naturaleza de Cristo, particularmente a la problemática referida a la descomposición de la representabilidad de Cristo, atendiendo dos frentes: el primero relacionado con el proceso estructural de cualquier metarelato –y cómo estos son desarmados por la carga crítica modernista-, mientras que el segundo alude a la multiplicidad de visiones e interpretaciones de este metarelato. En esta sección se da cuenta del carácter ficcional o representacional de la persona de Cristo. La primera escena que se estudiará tiene que ver con la productivización del espesor lingüístico o matérico de las representaciones de Cristo, se asimilará con el concepto de ironía y de ensayo. La segunda escena a presentar guarda relación con cómo este desarme de la estructura representacional deriva en una escena fuera de sí misma, una escena que sólo se constituye en sus márgenes y en el espacio que la circunda. Es la escena obscena.

Operatividad barroca: escena irónica

La primera escena dentro de la Operatividad barroca que analizaremos guarda directa relación con productivizar el carácter material de la representación, sus lenguajes específicos y cómo estos se muestran disponibles para reinterpretaciones lingüísticas y representacionales nuevas. Implica, por lo tanto, trabajar trópicamente, recaer en el espesor matérico de la representación, llamamos irónica a esta escena. La reapropiación de la imagen para conformar un sentido nuevo pero con la misma iconografía, es algo característico de la modernidad, pero específico del arte posmoderno, del arte que se formula como respuesta a las vanguardias históricas de fines del siglo XIX y que cumple con la totalidad de su proyecto, es decir, la negatividad.

A este respecto, es importante señalar algunas cuestiones. En primer lugar, el relato modernista del arte es uno que se basa en el purismo de las técnicas y en la no contaminación entre disciplinas, que muy bien postula y defiende Clement Greenberg, es un relato esencialmente trascendental, que exagera un modelo único para alcanzar una verdad absoluta. Esto se ejemplifica con el concepto de obra de arte total que remite a la unificación entre arte y vida –visible en los Situacionistas ingleses de la década del ‘60- y, por sobre todo, en la seguidilla de Manifiestos que surgen en el momento ascendente del movimiento artístico moderno. En segundo lugar –y como se señaló- el programa vanguardista es ejecutado por –en palabras de Hal Foster- la neovanguardia de fines del siglo pasado.

Eduardo Subirats y Hal Foster nos aclaran esta cuestión. El primero defiende “la tesis de que, considerados en su conjunto, los principios formales y estéticos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas constituyen un pasado fundamentalmente superado, precisamente por su desgaste histórico o incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas”⁴¹. Mientras que en Foster observamos que si bien en la vanguardia no coincide el tiempo de la proyección y el tiempo de la ejecución de ciertas directrices, es en el arte posterior a ella la que cumple su

⁴¹ SUBIRATS, Eduardo: El final de las vanguardias. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, p. 17. El subrayado es mío.

cometido. En este sentido, en Foster la visión del pasado es constitutiva del presente, nunca es una superación en cuanto que etapa última o agotamiento, sino más bien es el *retorno* a una matriz que se presenta disponible para diferentes usos: completarla, deconstruirla, obviarla, evitarla, etc. “El método de estos retornos es similar: centrar la atención en «la omisión constructiva» crucial en cada discurso. Y los motivos son también similares: no únicamente restaurar la integridad radical del discurso, sino desafiar su *status* en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficacia. Esto no es afirmar la verdad última de tales lecturas. Por el contrario, es clarificar su estrategia contingente, que es la de *reconectar* con una práctica perdida a fin de *desconectar* de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo. El primer movimiento (*re*) es temporal, hecho con la finalidad de, en un segundo movimiento, espacial (*des*), abrir un nuevo campo de trabajo”⁴².

La escena que analizamos en este capítulo es una que trabaja tanto con la historia como con los procesos con que ésta se representa, es el retorno a lo real, una vuelta al acervo operativo de la materia, es entender la creación desde la disponibilidad de la técnica y de la historia que se ha generado en torno a ella, es decir, es crear con la reserva crítica de la Historia del arte. Tomamos como base el texto de Roland Barthes “La actividad estructuralista” y la primera parte de “El pliegue” de Gilles Deleuze, trabajando desde los conceptos que postulan: estructura y pliegue. Nuestros casos serán algunas pinturas de Salvador Dalí y la obra de teatro nacional Cristo de la Compañía de Teatro de Chile. El problema central de esta investigación es resuelto desde la deconstrucción tanto lingüística como histórica de su figura, productivizando y expandiendo su significación.

Entonces, lo medular en este capítulo es la idea de operatividad en los métodos representacionales que tiene que ver, por un lado, con la teoría de Deleuze referente a los pliegues de la materia y, por otra, con la actividad estructuralista tal como la desarrolla Roland Barthes. Esta última señala que el trabajo estructuralista se basa en dos binomios: significante-significado y sincronía-diacronía. El primero está íntimamente ligado con la lingüística, y el segundo propone una revisión de la historia, en cuanto que la sincronía “...acredita una cierta

⁴² FOSTER, Hal: El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Ediciones Akal, Madrid, 2001, pp. 3-38.

inmovilización del tiempo, y en que la diacronía tiende a representar el proceso histórico como una pura sucesión de formas”⁴³. Sin embargo, el estructuralismo no se ha conformado en una escuela ni en movimiento –al menos no en el año 1963, fecha de publicación de este texto- y por tanto la definición de “estructuralista” tendría que buscarse fuera del metalenguaje científico.

Barthes indica que para ciertas personas –muchos de los cuales son artistas- el ejercicio de la estructura es capital para su trabajo, son *hombres estructurales* que se caracterizan “...no por sus ideas o lenguajes, sino por su imaginación, o mejor aún su *imaginario*, es decir el modo con que vive mentalmente la estructura [...] el estructuralismo es esencialmente una *actividad*, es decir la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales”⁴⁴. Que se trabaje con la estructura supone cierto desarme, pero no para señalar partes internas mostradas en su singularidad, sino que, como también se verá en el pliegue de Deleuze, para mostrar un rearme prolongado al infinito. Por tanto Barthes propone que la actividad estructuralista se basa en dos operaciones: recorte y ensamblaje; que permiten reconstruir un objeto de modo que en este rearme se evidencien sus costuras, sus modos de funcionar. Es en este punto que se valida la actividad estructuralista, porque “...la creación o la reflexión no son aquí «impresión» original del mundo, sino fabricación verdadera de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino para hacerlo inteligible”⁴⁵. El modo en que se hace inteligible el mundo es a través del simulacro, puesto que en la imitación de determinado objeto emerge lo que en él permanecía invisible: la operación y las suturas. Y según Barthes en esto radica lo que define al arte: en lo que se le añade al objeto al reconstruirlo, por lo que “la técnica es el ser mismo de toda creación”⁴⁶.

La operación de recorte implica encontrar en el objeto fragmentos móviles y diferentes entre sí, pero que, no obstante, permanecen cohesionados por determinado sentido. Estos fragmentos están relacionados entre sí por una correlación de semejanza-desemejanza, deben tener algo en común, ser semejantes en algo para que la diferencia que los separa se vuelva

⁴³ BARTHES, Roland: La actividad estructuralista. En su: “Ensayos críticos”. España, Editorial Seix Barral, 2002, pp. 293-302.

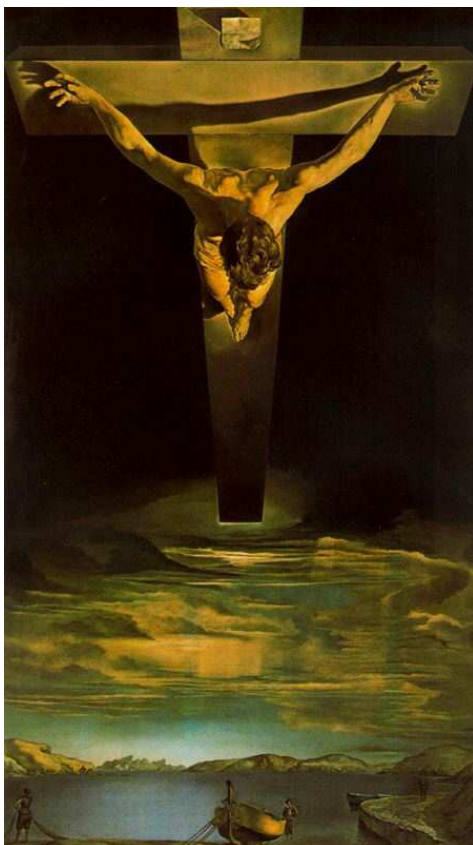
⁴⁴ BARTHES, Roland: *íbid.* pp. 294-295.

⁴⁵ BARTHES, Roland: *íbid.* p. 296.

⁴⁶ BARTHES, Roland: *íbid.* p. 297.

notable a un primer golpe. Esto es lo que se llama paradigma que, en otras palabras, es una reserva de fragmentos o unidades que, a través de la acción de citar, llaman a un objeto o unidad al que se le quiere dar un nuevo sentido, resignificar. En este primer momento del simulacro, el recorte dispersa la unidad del objeto, pero la dispersión de las partes –las unidades de la estructura- no es anárquica, sino que con el segundo proceso de ensamblaje, lo que se pretende es erradicar el azar de la obra, gracias al “...retorno regular de las unidades y de las asociaciones de unidades, la obra parece construida, es decir, dotada de sentido”⁴⁷.

Así las cosas, el estructuralismo expande al objeto, porque le añade a sus categorías de lo real y lo racional, su condición funcional; y por medio de esto da cuenta del proceso que tiene el hombre de dotar sentido, y esto es lo propiamente humano: rehacer el camino del sentido de las cosas, y así el estructuralismo le suma a la historia su inteligibilidad.

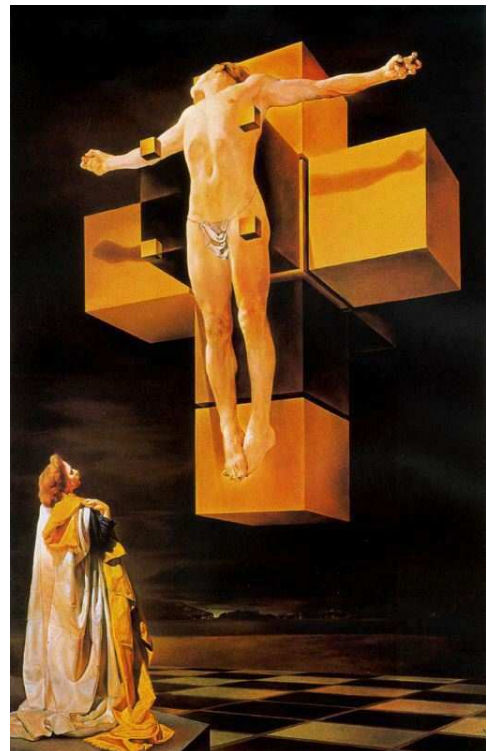


Extendamos esto a nuestros casos, específicamente “El Cristo de San Juan de la Cruz” y “Crucifixión o Corpus Hiperbolicus” de Dalí. Bajo este análisis la figura de Cristo aparece como un recurso, porque en este tipo de representaciones lo que está en juego es la evidenciación de la opción por la artificialidad, por el efectismo de superficie y por el armazón o estructura. Así, por ejemplo, en los cuadros de Dalí aparece Cristo en posiciones poco ortodoxas, elevándose oblicuamente al cielo, como en una nave espacial – en el caso de la primera pintura-, con cubos insertados en su cuerpo, que pareciera ser que lo hacen levitar, con la mirada atónita de Gala, personificando a una de las Marías –en la segunda pintura-.

⁴⁷ BARTHES, Roland: *ibid.* p. 299.

Esto guarda directa relación con el contexto del arte de Dalí, que generalmente se inserta en el movimiento Surrealista que es heredero de los principios dadaístas que fomentaban el arte “descontextualizado”, utilizando objetos encontrados, rearmando objetos con partes de otros, otorgándole un sentido “ridículo”. A todo esto el Surrealismo le suma el automatismo psíquico, “por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento”⁴⁸. Nuevamente aparece la idea de traer ante los ojos la estructura y el funcionamiento de las cosas. En los cuadros de Dalí, como en los de Rubens, la evocación de la infinitud espacial es visible con la primera impresión: perspectivas pronunciadas, colores volátiles, líneas del horizonte por debajo de la media, casi en el límite inferior del cuadro, otorgándole mayor importancia al cielo, nubes livianas, noche casi a oscuras, lo que facilita un fondo más bien neutro, que permite la “elevación” de la cruz.

La evocación del infinito guarda relación con la prolongación sinfín del pliegue de Deleuze que, convengamos, es muy similar a la actividad estructuralista definida por Barthes, compuesta por la operación del recorte y del ensamblaje. Esta idea del pliegue en Deleuze es constitutiva del barroco, entendiéndose no tanto como determinado periodo de tiempo, sino más bien como una poética, un modo de hacer arte, como lo clásico y lo romántico. Así, el Barroco consignaría cierta *maniera*: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues”⁴⁹. En esta escena la operatividad barroca reside en la estructura y en el pliegue, y la imagen de Cristo se torna el motivo histórico a desarmar por antonomasia. Tanto en Dalí como en la Compañía de Teatro de Chile se intenta deconstruir al metarelato erigido de la historia occidental, no sólo para poner



⁴⁸ DE MICHELI, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX, España, Alianza Editorial, 1993. p 179.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles: El Pliegue, España, Editorial Paidós Ibérica, 1989. pp. 11-24.

en claro que lo que conforma a todo metarelato es una ilación de sentido deliberada –como puede verse en los primeros años del cristianismo-, sino también para expandir sus fronteras añadiéndole lo que Barthes indica como la condición inteligible del mundo, que no es otra cosa que la técnica.



Siguiendo la lectura de Deleuze, Cristo se presenta como recurso para la operación del pliegue, que en un sentido tiene que ver con los pliegues de la materia – Deleuze también plantea los pliegues del alma- y ambos serían dos niveles del infinito estructurado como laberinto, de ahí el barroquismo en la operatividad. El pliegue no consiste en ocultar o en hacer desaparecer, sino que consiste en una metamorfosis de la materia “como la mariposa plegada en la oruga y que se despliega”⁵⁰, así la materia no desaparece, sino que se expande hacia el infinito, plegándose y desplegándose, apareciendo partes que antes permanecían ocultas. Esto se ve claramente en la obra de teatro Cristo, sobre todo en su secuencia final, en la que los actores se mueven en el espacio y, en el momento en que desaparecen de él, dejan una estructura de cartón imitando la pose en que se encontraban. Esta secuencia evidencia el montaje en todo proceso de construcción. Lo que acontece en nuestros casos es la evidenciación de cómo la estructura, a través de un proceso de desarme, permite verse en una reproducción desnaturalizada del original, y en este movimiento patentizar las suturas de todo constructo.

Es por esto que la figura de Cristo aparece, desaparece y reaparece, pues lo que prima es su condición de relato. Esto queda en claro cuando la Compañía de Teatro de Chile postula los fundamentos de su obra de teatro: “¿Qué se nos viene a la mente cuando decimos Cristo? ¿Una imagen? ¿Una película? ¿Una pintura?, ¿millones de diversas representaciones que encadenadas entre sí forman este ser concebido como realidad al que llamamos Cristo? Y en ese caso, ¿Cómo podríamos representar algo que no fuese en sí más que una cadena de representaciones?



⁵⁰ DELEUZE, Gilles, loc. Cit.

¿Dónde queda lo que entendemos como “real” si nos dedicamos a representar algo que ya es en sí una representación? Y más aún, ¿Será posible que lo que llamamos realidad no sea, a su vez, nada más que una acumulación de representaciones? Cristo en el escenario no hace más que deconstruirse a sí mismo, y esta obra, tal como nuestro proceso consiste en instar, presenciar y participar en esta deconstrucción. El resultado es CRISTO: un espectáculo que no pretende plantear una lectura histórica ni religiosa sino más bien que pone en escena a cinco actores y tres técnicos frente a la dificultad de representar a Cristo”⁵¹.

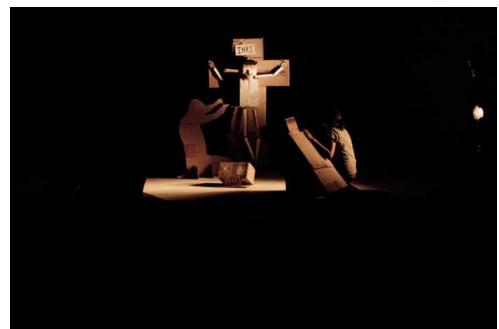
Esta dificultad está dada, y como se ha tratado en esta investigación, por la imposibilidad



de representar a Cristo, de Él sólo tenemos noticia en su mediación, su cuerpo es uno que sólo es inteligible difiriéndolo, es por esto que la escena irónica podría ser entendida como una de las etapas finales para comprender la ausencia de corporalidad de Cristo en la representación, pues es el espesor matérico y representacional el que

permite esta distancia o desencaje. Esta obra pone en cuestión la realidad de las versiones oficiales de la historia.

Así, lo que productiviza esta obra de teatro es el medio por el que Cristo se nos hace inteligible: sus representaciones. Es por esto que en la obra de teatro se muestran videos de puestas en escenas populares, como el Cristo de Curimón, o un video en el que los mismo actores se ven en el proceso creativo de la propia obra de teatro, y que sólo en la puesta en escena se comprende que ese video es una actuación, haciéndolo pasar por un *making off*. La utilización de cajas de cartón es ilustrativa de la debilidad y posterior cercanía de las representaciones de Cristo, pues son imágenes tan internalizadas que olvidamos su estatus representacional.



⁵¹ COMPAÑÍA DE TEATRO DE CHILE: Cristo, [en línea], < <http://www.teatrodechile.cl/obras/cristo/>>, [consulta: 14 de mayo de 2011].

Tanto la idea del paradigma en Barthes como la idea del pliegue en Deleuze, remiten a una sustancia esencial y cohesionadora de las partes. En nuestra investigación, esta sustancia es Cristo, pues –parafraseando a Leibniz⁵²- puede comprenderse como una mónada desde la que se crea y contiene todo lo demás: “Lo esencial de la mónada es que tiene un fondo *sombrio*: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia afuera”⁵³. Primero que todo, es necesaria una aclaración. El libro *El Pliegue* es una propuesta hacia la filosofía leibniziana, en el sentido que Deleuze ve en ella la esencia o la razón primera del Barroco, esto gracias a las filosofías matemáticas y físicas de Leibniz, las que Deleuze relaciona con el estilismo curvo y plegado – especialmente en la arquitectura- del Barroco. Entonces es con la arquitectura y la matemática que podemos imaginar y comprender la teoría de Deleuze.

Como bien se ilustra en su libro, el mundo se estructura como una casa de dos pisos, en cuya línea divisoria se encuentra el Pliegue. En el piso inferior, lleno de aberturas, encontramos los repliegues de la materia que remiten al cuerpo y a lo perecedero, y en el piso superior, una habitación cerrada, hallamos los pliegues del alma que se relacionan con lo espiritual y eterno. No deja de ser sugerente que comprendamos a Cristo según los dos pisos de la casa barroca, pues ambos comparten una dualidad que es constitutiva de su esencia, la relación cuerpo-alma esta imbricada mediante la retroalimentación: “En el Barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, encuentra en éste una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia, pero también una humanidad orgánica o cerebral [...] que le permite elevarse, y la hará ascender a pliegues completamente distintos”⁵⁴. Los hombres, en cuanto que materia perecedera, conectamos con el piso superior por medio de nuestro entendimiento. El modo de relacionarse que tienen estos dos pisos es a través de la operatividad barroca del pliegue, pues es por medio de éste que la división idealista entre los dos

⁵² El libro de Gilles Deleuze que aquí trabajamos es una interpretación de la teoría leibniziana de la mónada. Sin embargo, utilizar este texto desde esta interpretación, exige un análisis más detallado del libro en sí, lo que nos alejaría de nuestra teoría principal. Es por esto que sólo tomamos conceptos claves del libro “*El Pliegue*”, los que permiten productivizar el problema de la doble naturaleza de Cristo resuelta en la representación. En este sentido, los conceptos de barroco y pliegue que se proponen resultan interesantes. Para esto, nos centraremos sólo en la primera parte del libro.

⁵³ DELEUZE, Gilles: op. Cit. pp. 41-59.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles: íbid. pp. 21-22.

mundos –o pisos- es borrada, ya que ambos corresponden a un mismo mundo sólo que replegado sobre sí mismo. La función del pliegue, además de conectar los dos pisos, es la de envolver, de replegarse sobre sí mismo, es un acto inclusivo. A través de su entendimiento, el elemento envolvente es el sujeto, y es este sujeto el que tiene puntos de vista en relación con el universo.

Es así que la fluidez de la materia y del mundo cobra sentido, pues este ir y venir supone que los pliegues del mundo deben estar curvados y replegados sobre sí: “La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a «un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas»⁵⁵. Esta fluidez se produce gracias al movimiento que ejecutan estos dos pisos que va desde la inflexión hacia la inclusión. La inflexión es el símil barroco de la idea renacentista de centro, el primero referido al cono mientras que el segundo remite al círculo. Así, de la centralidad de la vida renacentista en la esfera, Deleuze propone que el pensamiento barroco tiene su centro en un vértice en el cual se ubica un punto de visión. Es el paso del punto de equilibrio hacia el punto de vista. La perspectiva barroca funciona como un caleidoscopio en donde las formas se nos presentan como anamorfosis –pasando de una forma caótica a una forma como tal- y metamorfosis –una forma que deja de ser para pasar a ser otra-. Así, el punto de vista se constituye como una serie infinita.

Los casos que proponemos como lectura de esta escena dan cuenta de la multiplicidad personificada en Cristo, especialmente en sus representaciones. Con la modernidad, la historia del cristianismo –por tanto, la historia del Occidente- se ha mostrado disponible para ser desarmada, así evidencia su condición de montaje y por tanto de mera materia. La idea de estructura en Barthes y de pliegue barroco en Deleuze posibilitan esta lectura, en el sentido de que notifican tanto a la esencia de lo representado –en nuestros casos, Cristo- y su representación –nuestros casos artísticos- como un armazón estructurado por medio de pegoteos, como una materia compuesta por un cuerpo finito y por uno suprasensible que se conforma sólo a través de sus repliegues. Esto podemos verlo concretamente con el nuevo régimen de la luz y los colores que, según Deleuze, contiene el Barroco, que tiene relación con la división en dos pisos de la

⁵⁵ DELEUZE, Gilles: *ibid.* p 13.

casa barroca, y por tanto la luz y la sombra y los colores complementarios no se consideran en cuanto que oposición, sino como una simbiosis de una misma cosa, como el trabajo del pliegue que permite que se pase de un piso a otro: “...no se trata de una oposición. Si uno se instala en el piso de arriba, en una habitación sin puerta ni ventana, se constata que ya es muy sombría, casi tapizada de negro, «fuscum subnigrum». Es una aportación barroca [...] el cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno [...] Wölfflin ha sacado las lecciones de esta progresividad de la luz que crece y decrece, se transmite por grados. La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra [...] lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro”⁵⁶.

Esto podemos verlo en la pintura de Salvador Dalí *Assumpta corpuscularia lapislazulina* en donde vemos, en primer lugar, un montón de estructuras retorcidas que elevan sus fuerzas hacia la proyección de la luz emitida por una mujer –ciertamente es Gala, musa de Dalí-, en segundo lugar observamos la crucifixión de Cristo vista desde arriba, una manera nueva de presentarla, en tercer lugar –y en el sitio inferior del cuadro- vemos los pies de la mujer que rozan una circunferencia de rara composición. Relacionar los conceptos que en este capítulo trabajamos con pinturas como estas no resulta complejo, pues el trabajo con la materia y con la reserva crítica de la historia cristiana saltan a un primer vistazo, es un modo de desarmar los convencionalismos de esta historia a través de recursos como la mezcla de imaginarios –que podemos relacionar con la visión caleidoscópica



⁵⁶ DELEUZE, Gilles: íbid. p. 47.

barroca- y con la estructuración pictórica que remite a la citación de imaginarios precedentes –lo que comprendemos por medio del trabajo estructuralista propuesto por Barthes-.

Sin embargo, las descripciones que atribuye Deleuze al barroco podemos observarlas con mayor nitidez en los cuadros ya descritos de Dalí: Cristo de San Juan de la Cruz y Cristo Hiperbicus, y también con la puesta en escena de la obra de teatro Cristo. En los cuadros de Dalí vemos el contraste nítido entre el fondo oscuro del cual todo emerge, y los colores y formas que se proyectan desde él; se observa cómo el cuerpo de Cristo comienza a desarmarse a favor de la libertad de composición de la materia, lo mismo sucede con la escenografía de la obra de teatro Cristo, donde la representación acontece en materialidades dúctiles, movibles, llena de posibles formas –como lo es el cartón-, además de cuestionar la imaginaria cristiana, dramatizando la búsqueda de representaciones antropológicas de Cristo –como cuando muestran la investigación acerca del Cristo de Curimón-, o cómo, hacia el final de la obra, evidencian que Cristo es esencialmente una representación, que sólo lo conocemos por medio de su representabilidad. Así, estos casos toman referentes a representaciones de Cristo –aquí radica su carga irónica, además del trabajo con la materialidad- y no al Cristo de la fe, nuestros casos hacen ensayos sobre Cristo en la representación, tienen ante todo la historia de la representación de Cristo como materia prima. Así, proponen el desarme mismo de Cristo, pues desarman o estructuran de manera diferente su representación, que es el único medio que nos notifica de su existencia.

Así, esta productivización de la condición matérica de Cristo y su historia, propia del arte – en palabras de Foster- neovanguardista, es la mirada caleidoscópica del hombre respecto a su entorno, es la multivocidad respecto a un gran metarelato. Es ubicar a Cristo en el vértice del cono barroco. Es integrar la inteligibilidad en la estructura. En definitiva, es comprender la reserva crítica de Cristo y sus representaciones: “El barroco es el arte informal por excelencia [...] pero lo informal no es negación de la forma: plantea la forma como plegada, y existiendo únicamente como «paisaje de lo mental», en el alma o en la cabeza, en altura; incluye, pues, también los pliegues inmatriciales. Las materias son el fondo, pero las formas plegadas son maneras. Se va de las materias a las maneras”⁵⁷. Con esta cita comprendemos que la imagen de Cristo resulta

⁵⁷ DELEUZE, Gilles: *ibid.* p. 51.

deconstruida o, más bien, se presenta como lo que es: gracias al trabajo operacional, se vislumbra construida con una esencia natural y otra sobrenatural.

Entonces, y para ir cerrando, la idea general que engloba a las obras mencionadas es la de “operatividad”, aquélla que se evidencia como tal en los pliegues y despliegues de la materia, en la concatenación al infinito de metamorfosis matéricas, en imitar un objeto pero en cuyo trabajo de imitación aparezcan sus costuras, en definitiva, el camino del conocimiento humano. La escenificación de la ausencia de corporalidad en Cristo en la Operatividad Barroca resulta ser el retorno de algo al lugar de donde salió, es decir, a su materialidad representacional, a su condición de estructura, a su desarme estructural por medio de su imitación. A su condición barroca.

Operatividad barroca: escena obscena

La segunda escena que analizaremos dentro de la Operatividad Barroca se relaciona con lo que queda en los márgenes de la deconstrucción que lleva a cabo la escena artística moderna que trabaja principalmente con la cita y la reserva crítica de la materialidad artística. Es la escena que productiviza su sentido en lo que queda por fuera de ella misma, es una que juega con el adentro y afuera de su presentación, es una escena que se conforma en sus límites y en el espacio que la rodea. Para esto, nos serviremos del concepto de párrergon desarrollado por Jacques Derrida en su texto *La verdad en pintura* y de la sección *La Imagen* del capítulo primero de *Lo Obvio y lo obtuso* de Roland Barthes, *La escritura de lo visible*. Nuestros casos serán la película de Lars Von Trier “*Anticristo*” y pinturas de Hans Holbein el joven.

En un primer acercamiento a la problemática de este capítulo, podríamos hablar de una escena atomizada, que trabaja con la condición de desborde de ella misma. Para comprender los márgenes es necesario entender lo que aquí proponemos como núcleo. Entonces, cabe preguntarse en este momento qué es lo que se atomiza, en qué consiste el centro al que remiten los desbordes de su límite. Claro está que hablamos de la representación cristiana, especialmente a la doble condición de Cristo. Sabemos que nuestro centro es esto. Sin embargo, en esta escena –además de esto- entra en juego otro concepto que se manifiesta claramente en nuestros casos, particularmente en la película de Lars Von Trier “*Anticristo*”.

Es la idea del caos, y la escena obscena concebirá -como recurso fundamental- a la naturaleza como caos primigenio. Podríamos suponer que en Cristo se da un primer momento caótico que culmina con la conjugación de las dos naturalezas en su persona. El caos es el momento inmediatamente anterior a la creación, por eso tiene que ver con fuerzas sin sujeto, con un ir y venir de energías que sólo se afirman con una acomodación que se da por medio de su propio flujo. Así, el caos es una instancia que propone una ordenación libre y abierta de energías, es el momento de la pelea misma para que las cosas encuentren su orden. Cabe destacar a este respecto, que la palabra caos proviene del griego *χάος*, que significa abertura, idea que relacionamos directamente con el desborde característico de la escena obscena, que trabaja con la marginalidad y con el desparrame representacional de Cristo. En nuestros casos –

particularmente en la pintura Noli me tangere de Holbein-, este centro podemos situarlo en la tumba de Cristo. La encriptación del cuerpo muerto de Cristo remite nuevamente a la ordenación libre de energías, es el momento de un segundo episodio caótico, sobre todo con el resultado de esto: la desaparición del cuerpo de Cristo, que aparece a María Magdalena señalando un orden nuevo de las cosas.



El episodio de la resurrección de Cristo es el quebrantamiento de las leyes naturales que Él mismo ha creado y dispuesto en el caos primigenio descrito en el Génesis. La naturaleza es subvertida por un cuerpo humano pero con atributos suprasensibles. Estos atributos subvierten lo humano, tanto de Cristo como de los hombres, y proponen a la naturaleza –en cuanto mundo, hábitat del hombre- como lo otro de lo humano, la naturaleza es el mal, lo otro que la gracia, lo indeterminado, es el lugar del caos, es la pesantez primigenia conformadora de sentido. Esto lo vemos en la película Anticristo de Lars von Trier, que puede ser leída como una versión macabra e inversa de la historia de Adán y Eva en el Paraíso. “La trama en la que se justifica la historia plasma el proceso de dolor y luto en que el se ve envuelto “Ella” (Charlotte Gainsbourg) y “Él” (Willem Dafoe), luego de la muerte accidental de su pequeño hijo. La culpabilidad y el

inimaginable dolor de la pérdida del éste, deja a la madre en un estado de depresión que alerta a su marido, sicólogo de profesión, quien decide retirarse junto a su mujer a un





cabaña en un bosque casi onírico, un lugar al que ambos llaman edén, un edén que está por convertirse en un infierno”⁵⁸. En este lugar, la mujer mantiene una constante lucha entre el bien y el mal, una enfermedad siquiátrica que llega a disociar a la persona respecto a su propio yo, sufriendo la transformación de una madre sumida en el dolor hacia una

mujer ninfómana y bestial, es la personificación de Eva que destruye el Edén y lleva al hombre a la perdición. Lars Von Trier personifica esta transición y posterior destrucción con la metáfora del Anticristo, que se manifiesta en la lucha que tiene lugar en la naturaleza, en la vegetación de una montaña, es el bosque el lugar de comunión entre la bestialidad de la mujer y las manifestaciones del demonio. Es la naturaleza externa la que engulle la esperanza de cualquier recomposición de la normalidad, dando paso a los tres mendigos que sólo ocasionan caos y muerte: el dolor, la desesperanza y la tristeza, fases que permiten salir del caos primigenio sólo siendo superadas. En esta película, el caos es el ambiente permanente, el anhelo de la normalidad sólo se da por medio de la muerte.

Lo obtuso y lo obscuro se relacionan no sólo por una cuestión etimológica –el prefijo ob/obs significa alrededor y también remite a cierta oposición, es estar en el límite- sino que también se hermanan por ejecutar su función en el borde de la significación



tradicional, por estar en el límite del lenguaje, es una operación que subvierte la narración

⁵⁸ RIVADENEIRA, Luz, [en línea] <<http://www.pointzine.com/2011/04/resena-antricrosto-lars-von-trier.html>> [consulta: 1 julio 2011]

convencional de cualquier historia, el “...sentido obtuso es el antirrelato por excelencia [...] el tercer sentido suplementario, obtuso [remodela la historia, haciéndola parecer como] un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones [...] y así alcanzar una estructuración *que se escapa del interior*”⁵⁹. Se entiende que la historia a la que nos referimos es la del cristianismo, la que en esta sección de la Operatividad Barroca es deconstruida gracias al acervo crítico del arte moderno.

En su libro *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes comienza a darnos las primeras luces de esta problemática. Nos centraremos en la sección *La imagen de la primera parte La escritura de lo visible*, específicamente la parte llamada *El tercer sentido*. En este texto, escrito en 1970, Barthes desarrolla la idea de que en toda imagen –Barthes trabaja principalmente con la imagen cinematográfica: el fotograma- conlleva tres sentidos: uno informativo, uno simbólico y un tercero llamado obtuso. Este tercer sentido funciona al nivel de la significancia –mientras que los dos primeros actúan en el nivel de la comunicación y de la significación, respectivamente- que se remite al campo del significado. Los dos primeros son sentidos obvios, que se ponen delante de los ojos sin mayor problema: “*Obvius* quiere decir: *que va por delante*, y éste es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro; en teología se llama sentido obvio al «que se presenta naturalmente al espíritu»”⁶⁰. El tercer sentido –que es el que nos interesa- es el sentido obtuso, el “...que se me da «por añadido», como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo [...] está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución”⁶¹.

La idea de *párergon* que Derrida desarrolla viene a dilucidar la cuestión del trabajo desde el borde. Es importante notar que el capítulo *El párergon de La verdad en pintura* de Derrida es una lectura de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, por lo que el concepto *párergon* proviene de la estética kantiana pero es ampliado y desarrollado por Jacques Derrida en el capítulo homónimo de *La verdad en pintura*. Hecha la salvación, Derrida sostiene –ya desde la *Advertencia* de su libro- que su propuesta es una que se genera en torno a la pintura. Esto se

⁵⁹ BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, México, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1986. pp. 49-67.

⁶⁰ BARTHES, Roland: *íbid.* p. 51.

⁶¹ BARTHES, Roland: *íbid.* pp. 51 y 61.

refiere a la frase de Cézanne “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”, frase que Derrida pretende desarrollar en cuatro frentes: en la filosofía en cuanto que permite abordar lo verdaderamente pictórico y lo accesorio en el arte, el problema de la autenticidad de la obra por medio de la firma del autor, el problema de la originalidad de la obra referida al binomio original-copia, y en cuarto lugar el problema referido a encontrar en el arte, por parte de la filosofía, una verdad pues la obra de arte podría considerarse como el objeto de un discurso letrado.

Respecto a la frase de Cézanne, Derrida postula que es una que trabaja desde la promesa de cumplir algo, y este algo es esencialmente un acto: el habla en cuanto que performance. “No es que el idioma «de la verdad en pintura» sea simplemente intraducible [...] podría tratarse del idioma de la verdad en pintura, de eso a lo cual esta extraña locución parece poder referirse y que ya se entiende de múltiples maneras. Esta locución no es absolutamente intraducible [...] pero sigue siendo intraducible en su rendimiento económico, en la elipsis de su trazo, el palabra por palabra, el una a una o el trazo a trazo en que se contrae: otras tantas palabras, signos, letras, la misma cantidad o el mismo gasto para el mismo contenido semántico, con la misma ganancia de plus-valía”⁶². Así, esta frase sólo se comprendería desde los restos del habla, desde lo intraducible del habla. Podemos relacionar este resto con lo obsceno, con lo que está en el límite de la escena, con lo intraducible del borde, con el desarme crítico de un mismo contenido semántico o representacional.

El caso que nos importa es el primero: la convocatoria de la filosofía en torno a la verdad en pintura para definir lo realmente pictórico y accesorio en la obra. Así, el páregron, vislumbrado por Kant, es un adorno u ornato, como podría serlo el marco de la pintura, que “...no está ni en la obra (ergon), ni fuera de ella. En cuanto se presenta la oportunidad, desmonta las oposiciones conceptuales más tranquilizadoras”⁶³; léase aquí tranquilizadoras como arraigadas, tradicionales, canónicas, convencionales. Por tanto, el páregron que conforman nuestros casos, vienen a desmontar la convencionalidad de la doble condición de Cristo, en cuanto aparecen desarmen la representación estando a la vez dentro y fuera de ella, estando en el

⁶² DERRIDA, Jacques: La verdad en pintura, Buenos Aires, Barcelona, México, Editorial Paidós. pp. 15-26.

⁶³ DERRIDA, Jacques: íbid. pp. 13-14.

margen, en el marco, en la arista. Esto permite la atomización de lo semántico o representacional, permite la plusvalía de los recursos representacionales, el párerگون permite abismar, abrir la representación por medio de su desarme, el párerگون trabaja con los tropos de la representación desubicándolos, volviéndolos atópicos: el párerگون no es “...ni obra (*ergon*), ni fuera de obra, ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, el *párerگون* desconcierta toda oposición pero no permanece indeterminado y *da lugar* a la obra”⁶⁴. Lo parergonal en nuestros casos tiene que ver con un carácter bifaz de la escena obscena: tanto el párerگون como lo obsceno en la escena se ubican en el borde de ella, juegan en el límite, pueden estar tanto afuera como adentro, a su antojo.

La economía de la plusvalía de la que habla Derrida, referida a la verdad en pintura, tiene que ver con esta atomización de lo semántico o representacional, remite a cierto parasitismo que permite hacer habitar nuevos sentidos: “Al dejarse parasitar, el sistema de la lengua como sistema del idioma habrá parasitado tal vez el sistema de la pintura; más precisamente, habrá dejado aparecer, analógicamente, el parasitismo esencial que abre cualquier sistema a su afuera y divide la unidad del trazo que pretende bordearlo”⁶⁵. Así, podemos hablar en nuestros casos – tanto con Barthes como con Derrida- de una operatividad que desarma y vuelve a armar desde el límite, es una operatividad que pone en juego el corte y la sutura al mismo tiempo, porque se escinde de la obra pero, sin embargo, conforma a la vez su unificación: “Un *párerگون* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro”⁶⁶.

El párerگون es esencialmente un suplemento, un complemento de la obra, del *ergon*. En nuestros casos, es una escena que remite a lo que falta a esta escena que sólo puede notificarse desde afuera, es una escena ob-scena. Por ejemplo, en el caso de *Noli me tangere* de Holbein el joven, el suplemento que viene a completar la obra está tanto dentro de la escena como fuera de ella: es la imagen del sepulcro vacío con la presencia de un ángel, es una imagen cortada, incompleta que sin embargo completa el sentido total de la obra. Es una imagen que remite, en el

⁶⁴ DERRIDA, Jacques: *íbid.* p. 23.

⁶⁵ DERRIDA, Jacques: *íbid.* p 21.

⁶⁶ DERRIDA, Jacques: *íbid.* pp. 49-92.



límite de sí misma, a una completud representacional. Además de esto, en esta pintura observamos la diferencia y separación clara de las dos dimensiones de Cristo: el ángel en el sepulcro es el carácter divino de Cristo y el hombre en primer plano a punto de ser tocado por la mujer es la encarnación de la divinidad de Cristo, es la esfera sensible de Cristo, separadas materialmente pero unificadas por la esencia dual propia de Cristo.

Ahora bien, ser suplemento significa la presencia de una falta, no en el complemento sino en lo que se complementa: “Lo que los constituye como párga no es simplemente su exterioridad de excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del ergon. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del ergon. Sin esa falta, el ergon no necesitaría párgon. La falta del ergon es la falta de párgon [...] que sin embargo siguen siendo exteriores a él”⁶⁷. El ergon del que hablamos en este capítulo es la idea de caos – desarrollado en párrafos anteriores- pero también es el problema central de esta investigación: la diferencia entre la presentación de Cristo y su representación, pues el tipo de presencia de Cristo es una que se manifiesta en lo impresentable, es una presencia que sólo se puede representar difiriéndola, y es por esto que sólo puede ser materia de las producciones artísticas.

Los párga específicos de este capítulo lo observamos en este cuadro de Holbein pero también en otro lado. El cuerpo del Cristo muerto en la tumba es un cuadro que trabaja lo parergonal desde lo netamente obsceno, pues se vale de cierta proyección de la figura que se refleja en algo que sólo puede ser completado desde fuera. La mirada, cabello, mano y pies de Cristo hacen proyectar el sentido hacia lo que está fuera de la tumba –lugar del caos- proponiendo cierta organización de la energía. La representación de su carácter absolutamente carnal y humano es completado por su opuesto: por la proyección de la trascendencia a través de los atributos nombrado. Así, en esta pintura de Holbein observamos lo que Derrida desarrolla respecto al recorte doble que ejecuta el párgon, citemos en extenso: “El párgon se separa a la vez del *ergon* (de la obra) y del medio, se destaca primero como una figura sobre un fondo. Pero

⁶⁷ DERRIDA Jacques: *ibid.* p. 70.

no se destaca como la obra. Esta también se destaca sobre un fondo. El marco parergonal se destaca en cambio sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el *párreron* es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía”⁶⁸. El párreron libera la plus-valía de la energía interna del trabajo.

En resumen, esta escena es una que productiviza cierta lectura del ergon, de la historia en general que se desarrolla como el anverso de su sentido tradicional, es una que trabaja con el significante y con el borde de su centro para poner en obra una representación subvertida. Así lo observamos con el sentido obtuso, que “...es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia) [es un significante que] nunca se llena; está en un estado de permanente depleción [...] es un tipo de significante que no se vacía nunca [...] en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones. Por último, el sentido obtuso podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y de las significaciones”⁶⁹. Y así también lo vimos con el párreron, que se lee como “... cierta dislocación repetida, un deterioro reglado, irreprimible, que hace que el marco en general se resquebraje, en abismo soslayado en sus ángulos y sus articulaciones, convierte su límite interno en límite externo, toma en cuenta su espesor, nos hace ver el cuadro del lado del lienzo o la madera”⁷⁰.

⁶⁸ DERRIDA, Jacques: *íbid.* p. 72.

⁶⁹ BARTHES, Roland: *op. Cit.* pp. 61 y 62.

⁷⁰ DERRIDA, Jacques: *íbid.* p. 84.

Conclusiones

La historia del cristianismo es, bajo cierta perspectiva, la historia de Occidente, es la historia que ha permitido el horizonte de sentido de este lado del mundo, sea éste positivo o negativo. El nacimiento de Jesús, ese hecho que se desmarca de la cotidianidad e inaugura una nueva era, es el momento en que Occidente comienza a vislumbrar su autoconciencia y su autosuperación. En este aspecto, la historia cristiana es también aquella que se reflexiona a sí misma como constantemente autosuperada porque es, como se ha visto en los primeros capítulos de esta tesis, un devenir de integración de culturas y tradiciones como la judaica, helénica y latina, para conformar algo que carece de fin, algo que está en permanente actualización, pues la identidad interna del cristianismo se comprende desde la tensión que mantiene con aquello que supera y, que en este movimiento, niega. Es un movimiento infinito por el cual la fe se descubre a sí misma al relacionarse con lo que va superando, es la integración de costumbres y tradiciones que facilitan la creación de cierta historia común: la historia de Occidente. De hecho, la promesa cristiana de salvación comienza con el judaísmo y es con el cristianismo que esta tarea se vuelve indisoluble a la historia del hombre, a la Historia; así se comprende al revisar la estructura de la Biblia, conformada por el Antiguo Testamento –la historia de Israel- y el Nuevo Testamento –el anuncio y buena nueva del nacimiento, vida y misión de Jesús-.

La figura de Cristo se torna entonces cosmopolita, es el aglutinante universal con características particulares: la mezcla y tensión entre lo natural y sobrenatural. Gracias a Él y a su particularidad, es que el hombre logra tender un puente entre lo sensible y lo suprasensible, puente sobre la escisión que es parte constitutiva de la herida primigenia de la humanidad: la experiencia del abandono y la intemperie. Remitir esta particularidad de Cristo a la esfera representacional es comprender la singularidad del cristianismo, ya que desde sus orígenes nos encontramos en la esfera representacional, en la mediación misma. Primero por la necesidad intrínseca de la encarnación de Dios en el cuerpo de Cristo, y luego por el relato y tradición que se conforma en torno a este hecho: la institucionalización de los Evangelios y la estructura de la Iglesia. Cristo sólo puede ser aprehendido mediante su representación, pues su presencia es inasible en términos fenomenológicos, sólo se puede llegar a Él difiriéndolo –por ejemplo, con los mandamientos, sacramentos, milagros, mártires y santos-, su presencia es impresentable y

sólo lo impresentable puede ser representable. Por tanto, la representación viene a dar cuenta y resolver el problema de la doble dimensión de Cristo, pues su condición es inédita, es completamente nueva, es, desde la perspectiva de Jacques Derrida, "...la lógica de lo ejemplar, de la auto-producción de lo ejemplar, este valor metafísico de producción que siempre tiene el doble efecto de abrir y cerrar la historicidad"⁷¹. Es con la encarnación de Cristo que confluye la esfera sensible y suprasensible, y es con su crucifixión que estas esferas abren y entran en la Historia, es con Cristo crucificado que esta diferencia se sutura, inaugurando una nueva manera de comprender el mundo, un nuevo horizonte de sentido, fundado en la institución del sacrificio. La escenificación de esta dualidad es la manera de resolverla.

Cabe preguntarse, a este respecto, qué sucedería si, en algún momento, se descubre o aparece el cuerpo en que esa tensión cobraba sentido, qué sucedería si el cuerpo de Cristo aparece, qué sucedería con todo el edificio de significado del cristianismo –que se erige sobre la trascendencia de la materia-, qué sucedería con la relación intrínseca entre la expresión cristiana y la representación. Tratar de responder estas interrogantes es una tarea gigantescamente especulativa, pero podemos, al menos, atisbar ciertos rasgos que el cristianismo viene viviendo desde hace algún tiempo. Ya Nietzsche anticipaba la crisis del cristianismo al notificar que Dios ha muerto, Dios ha dejado de ser, con el mundo rápido y desechable que vivimos, el horizonte que da sentido, la matriz de organización de la vida humana; por segunda vez en la historia –la primera vez fue en la transición entre la religión clásica y la cristiana, donde el hombre se encontró solo, sin dioses- el hombre tiene que vérselas consigo mismo, está arrojado a su propia subjetividad, el lazo entre lo sensible y lo suprasensible se ha roto.

Los motivos para que esto haya pasado no son claros, pero vale hacer hincapié en que este relato se ha agotado. ¿Qué nos queda después del agotamiento del relato? Nos queda su cáscara, su estructura que, en este caso, es representacional. Es por esto que esta investigación ha desarrollado la dilucidación del problema a partir de las representaciones artísticas de Cristo, en sus etapas finales –Crucifixión y sepulcro, que son las que abren y entran en la Historia- viajando desde la trascendencia –como el relato cristiano en sus etapas y maneras ortodoxas- hacia el desarme de su sentido –como lo que sucede desde la filosofía moderna y con las

⁷¹ DERRIDA, Jacques: *ibid.* pp 93- 126.

prácticas artísticas críticas posmodernas-. Podríamos decir que tanto el cristianismo como Occidente ha hecho un viaje que va desde la Poética de la trascendencia hacia la Operatividad barroca. Nietzsche también ha notado este pasaje al señalar –como se indica en el epígrafe de esta tesina- que ha sido la piedad, entendida tanto como virtud inspirada por amor a Dios y como conmiseración representada en la actitud de la Virgen María al recibir el cuerpo de Cristo descendido de la cruz, la cualidad que ha movilitado al hombre con el fin de que su aspecto se convierta en arte, en superficie indolora. La piedad cristiana es “... la referencia a algo «muy antiguo», al cual sólo se puede acceder a través de signos...”⁷².

⁷² DERRIDA, Jacques: *ibid.*, p. 121.

Bibliografía

1. BARTHES, ROLAND: El tercer sentido. En su: Lo obvio y lo obtuso. Buenos Aires, México, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1986.
2. BARTHES, ROLAND: La actividad estructuralista. En su: “Ensayos críticos”. España, Editorial Seix Barral, 2002, pp. 293-302.
3. COMPAÑÍA DE TEATRO DE CHILE: Cristo, [en línea], <<http://www.teatrodechile.cl/obras/cristo/>>, [consulta: 14 de mayo de 2011].
4. DE MICHELI, MARIO: Las vanguardias artísticas del siglo XX, España, Alianza Editorial, 1993.
5. DELEUZE, GILLES: El Pliegue, España, Editorial Paidós Ibérica, 1989.
6. DERRIDA, JACQUES: La verdad en pintura, Buenos Aires, Barcelona, México, Editorial Paidós.
7. FOSTER, HAL: El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
8. HEGEL, G.W.F.: Lecciones sobre la estética, Madrid, Editorial Akal, 1989.
9. KANT, EMMANUEL: Crítica de la facultad de juzgar. Venezuela, Monte Avila Editores, 1992.
10. KRISTEVA, JULIA: El Cristo muerto de Holbein. En: Fragmentos para una historia del cuerpo, MICHEL FEHRER, RAMONA NADDAFF, NADIA TAZZI (editores), Madrid, Editorial Taurus, 1990-1992, vol I.
11. LE GOFF, JACQUES: El dios de la Edad Media. Madrid, Editorial Trotta, 2004.
12. LYOTARD, JEAN-FRANÇOISE: Lo inhumano: charlas sobre el tiempo. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998.
13. PAGELS, ELAINE: Los evangelios gnósticos. Barcelona, Editorial Critica, 1990.
14. SUBIRATS, EDUARDO: El final de las vanguardias. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.
15. WEISBACH, WERNER: El barroco: arte de la contrarreforma, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1942.

ÍNDICE DE IMÁGENES (en orden de aparición)

- Página 3: Antonio Ciseri, “Ecce Homo”, óleo sobre lienzo, 55.5 x 68 cms., Lugano, Museo cívico di belle arti, 1862.
- Página 4: Mel Gibson, “La Pasión de Cristo”, fotograma de película, 125 minutos, Estados Unidos-Italia, 2004.
- Página 12: Praxíteles, “Apolo de Balvedere”, mármol, 224 cm de altura, Roma, Museo Pio Clementino, h. 350 a.C.
- Página 14: G. P. Pannini, “El interior del Partenón”, óleo sobre lienzo, 128 x 99 cms., Washington, The National Gallery of Art, 1734.
- Página 15: Manuscrito bizantino Salterío Chludow, “Iconoclasta bizantino cubriendo una imagen del Cristo con cal”, Moscú, Museo Estatal de Historia, h. 900.
- Página 19: Anónimo, “Cristo Negro con la Virgen dolorosa”, óleo sobre lienzo, arte colonial hondureño, Honduras, Museo para la identidad nacional, siglo XVI.
- Página 20: Diego Rivera, “La colonización o llegada de Hernán Cortés a Veracruz”, mural, México, Palacio Nacional, 1951
- Página 20: Fray Pedro de Figueroa, “Cristo de Mayo”, imaginería colonial, Iglesia de los Agustinos, Santiago, Chile, 1613.
- Página 21: Diego Rivera, “La Creación”, fresco experimental con encáustico y pan de oro, Anfiteatro Simón Bolívar, Museo de San Ildefonso, México, 1922-1923.
- Página 21: Clemente Orozco, “Mural de Hospicio Cabañas”, fresco, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1937-1939.
- Página 25: Mathias Grünewald, “La Crucifixión”, retablo del altar de Isenheim, óleo sobre tabla, 269 x 307 cms., Colmar, Musee d’Unterlinden, 1515.
- Página 26: Mel Gibson, “La Pasión de Cristo”, fotograma de película, 125 minutos, Estados Unidos-Italia, 2004.
- Página 27: Mel Gibson, “La Pasión de Cristo”, fotograma de película, 125 minutos, Estados Unidos-Italia, 2004.
- Página 31: Pedro Pablo Rubens, “El descendimiento de la cruz”, óleo sobre tabla, Catedral de Amberes, Bélgica, 1611-1614.

- Página 32: Pedro Pablo Rubens, “La lanzada”, óleo sobre lienzo, 429 x 311 cms., Museo de Bellas Artes Koninklij, Bélgica, 1620.
- Página 32: Pedro Pablo Rubens, “El levantamiento de la cruz”, óleo sobre tabla, 32x37 cms., Museo del Louvre, Paris, 1620-1621.
- Página 33: Franco Zeffirelli, “Jesús de Nazareth”, fotograma de película, 382 minutos, Reino Unido-Italia, 1977.
- Página 33: Franco Zeffirelli, “Jesús de Nazareth”, fotograma de película, 382 minutos, Reino Unido-Italia, 1977.
- Página 40: Salvador Dalí, “Cristo de San Juan de la Cruz”, óleo sobre lienzo, 205x116 cms., Escocia, The Glasgow Art Gallery, 1951.
- Página 41: Salvador Dalí, “Crucifixión o Cristo Hiperbicus”, óleo sobre lienzo, 194.5x124 cms., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1954.
- Página 42: Compañía de Teatro de Chile, “Cristo”, dramaturgia y dirección: Manuela Infante, duración: 110 minutos, Chile, 2008.
- Página 42: Compañía de Teatro de Chile, “Cristo”, dramaturgia y dirección: Manuela Infante, duración: 110 minutos, Chile, 2008.
- Página 43: Compañía de Teatro de Chile, “Cristo”, dramaturgia y dirección: Manuela Infante, duración: 110 minutos, Chile, 2008.
- Página 43: Compañía de Teatro de Chile, “Cristo”, dramaturgia y dirección: Manuela Infante, duración: 110 minutos, Chile, 2008.
- Página 46: Salvador Dalí, “Assumpta corpuscularia lapislazulina”, óleo sobre tela, 230x144 cms., Colección John Theodoracopoulos, 1952.
- Página 50: Hans Holbein el Joven, “Noli me tangere”, óleo sobre madera, 76,8x94,9 cms., Colección Real, Corte de Hampton, Londres, 1524.
- Página 50: Lars von Trier, “Anticristo”, fotograma de película, 109 minutos, Francia-Italia-Polonia-Alemania-Suecia-Dinamarca, 2009.
- Página 51: Lars von Trier, “Anticristo”, fotograma de película, 109 minutos, Francia-Italia-Polonia-Alemania-Suecia-Dinamarca, 2009.
- Página 51: Lars von Trier, “Anticristo”, fotograma de película, 109 minutos, Francia-Italia-Polonia-Alemania-Suecia-Dinamarca, 2009.

- Página 55: Hans Holbein el Joven, “El cuerpo del Cristo muerto en la tumba”, óleo sobre madera, 30,5x200 cms., Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, 1521.

Imágenes extraídas desde:

<http://pintura.aut.org/>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

<http://www.teatrodechile.cl/es>