

LA EXPRESIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR LOS PROFESORES
DR. D. JESUS DÍAZ BUCERO
DR. DÑA. FERNANDA GARCÍA GIL

AUTORA
SARA BLANCO



UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad De Bellas Artes
Programa de Doctorado: Lenguajes y Poética en el Arte Contemporáneo
Departamento De Pintura

GRANADA
2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Sara Blanco Quintas
ISBN: 978-84-9163-599-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48559>

LA EXPRESIÓN DE LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR LOS PROFESORES
DR. D. JESUS DÍAZ BUCERO
DR. DÑA. FERNANDA GARCÍA GIL

AUTORA
SARA BLANCO



UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad De Bellas Artes
Programa de Doctorado: Lenguajes y Poética en el Arte Contemporáneo
Departamento De Pintura

GRANADA
2015

El doctorando... Sara Blanco Quintas y los directores de la tesis Jesús Díaz Bucero y Fernanda García Gil... Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la relación del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 26 de Octubre de 2015

Director/es de la Tesis

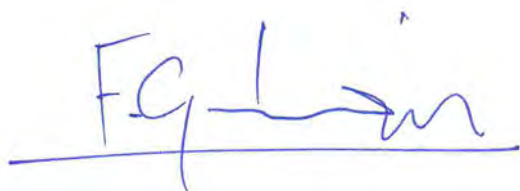
Handwritten signature of Jesús Díaz Bucero in blue ink, featuring a stylized 'J' and 'B'.

Fdo. Jesús Díaz Bucero

Doctorando

Handwritten signature of Sara Blanco in blue ink, with a clear 'S' and 'B'.

Fdo. Sara Blanco

Handwritten signature of Fernanda García Gil in blue ink, with 'FG' and 'Gil' clearly visible.

Fdo. Fernanda García Gil

A mis padres.
A mis hermanas.
A mis amigos.

AGRADECIMIENTOS

El camino recorrido para que esta tesis salga a la luz no lo he recorrido sola, he contado con personas e instituciones a las que debo mi agradecimiento.

En primer lugar quiero agradecer a los profesores D. Jesús Díaz Bucero y Dña Fernanda García Gil por haber accedido a dirigir mi trabajo. Su consejo oportuno ha sido de inestimable ayuda.

En especial a D. Jesús Díaz Bucero agradecerle su confianza, así como sus valiosas orientaciones y consejos sin los cuales este estudio no habría sido posible. A todo ello hay que añadir su gran comprensión para entender mis circunstancias de compatibilizar estudio y trabajo.

También expreso mi deuda por el amistoso apoyo y enriquecedor dialogo de D. José García Leal profesor de filosofía del Arte UGR.

No quiero dejar de agradecer a la Universidad de Granada y en especial el Departamento de Pintura por brindarme la oportunidad de realizar este estudio de investigación bajo su auspicio. A la facultad de Educación, Economía y Tecnología de Ceuta (UGR Campus de Ceuta) por brindarme su sala de exposiciones así como todos los medio necesarios para llevar a cabo la exposición que forma parte de este estudio.

Inestimable ha sido el apoyo y ánimo de mis padres, hermanas y amigos. Gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE

RESUMEN	14
INTRODUCCIÓN	20
1. PRESENTACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN	22
2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO	24
3. OBJETIVOS	25
4. ESTRUCTURA	25
5. METODOLOGÍA	32
PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	
Capítulo 1. EL CONCEPTO DE LO SAGRADO	36
1.1. PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA: LA HIEROFANÍA	42
1.1.1. Hierofanías más comunes	43
1.1.1.1. Las hierofanías en elementos naturales	
1.1.1.2. Las hierofanías en animales: el tótem	
1.1.1.3. La hierofanía en el ser humano	
1.1.2. Implicaciones de la manifestación de lo sagrado: espacio y tiempo	49
1.1.2.1. Espacio	
1.1.2.2. Tiempo	
1.1.3. Figuras y símbolos con los que se relaciona lo sagrado	58
1.2. PERSPECTIVA RELIGIOSA: LO NUMINOSO	61
1.2.1. Lo racional e irracional de la idea de Dios	61
1.2.2. Aproximaciones al término de lo numinoso	62
1.2.2.1. Lo santo	
1.2.2.2. <i>Mysterium tremendum</i>	
1.2.2.3. El sentimiento de ser criatura y la absoluta dependencia	
1.2.2.4. Aspectos de la prepotencia (<i>Majestas</i>)	
1.2.3. La expresión negativa: Teología apofática	68
1.2.4. Lo sublime y lo numinoso	69
1.2.5. La relación del hombre con lo numinoso	71
1.3. PERSPECTIVA PSICOLÓGICA: EL INCONSCIENTE Y CONCIENCIA	73
1.3.1. Lo religioso, el inconsciente y el símbolo	73
1.3.2. La relación entre el consciente y el inconsciente	75
1.3.3. Un acercamiento al inconsciente a través de lo siniestro	78
1.3.4. Una interpretación de la conciencia	79
1.4. PERSPECTIVA ESTÉTICA: LO SUBLIME	81
1.4.1. Lo sublime	81

Capítulo 2. LA NATURALEZA DEL SER HUMANO.	88
2.1. EL SER HUMANO	90
2.1.1. El cuerpo y la materia	90
2.1.2. La relación del alma con el cuerpo	92
2.1.3. El hombre como simbiosis entre finito e infinito	94
2.1.3.1. El ser humano como punto de vista y como palabra	
2.1.4. La fragilidad ontológica: labilidad	96
2.1.5. La muerte	100
2.1.5.1. La relación entre la finitud y el mito	
2.2. NATURALEZA CULTURAL DEL SER HUMANO: EL HOMBRE Y SU COSMOVISIÓN	103
2.2.1. La religión y su por qué	103
2.2.2. Una visión crítica a la religión	105
2.2.3. Acerca de las corrientes no- religiosas	107
2.2.4. La existencia religiosa en el comportamiento del hombre no- religioso	110
2.2.5. La antropología de la religión	112
2.3. LA TRANSCENDENCIA EN LA ACTUALIDAD	115
2.3.1. La relación entre la muerte de Dios y la crisis del hombre	115
2.3.2. La pérdida de la reflexión de lo trascendente	116
2.3.3. La religión laica de la belleza	119
Capítulo 3. RELATIVO AL ARTE	124
3.1. EN RELACIÓN AL ARTE	126
3.1.1. El origen del arte y su propósito	127
3.1.2. Lo bello	128
3.1.3. Naturaleza del obra: juego, símbolo y fiesta	131
3.1.4. La experiencia estética	133
3.2. EL CONOCIMIENTO EN EL ARTE	137
3.2.1. Unidad hermenéutica. El arte como conocimiento	137
3.2.2. La interpretación de la obra de arte	139
Capítulo 4. EL ARTE Y LO SAGRADO: EL SÍMBOLO	146
4.1. LA FUNCIÓN Y LAS CUALIDADES DEL SÍMBOLO	148
4.2. LA DIFERENCIA ENTRE SIGNO Y SÍMBOLO	149
4.3. TEORÍAS SOBRE EL SIGNO Y EL SÍMBOLO	149
4.4. LA NATURALEZA DEL SÍMBOLO	152
4.5. LAS CARACTERÍSTICAS DEL SÍMBOLO ARTÍSTICO	153
4.6. EL VALOR COGNITIVO DEL SÍMBOLO	156
4.7. EL SÍMBOLO Y SU ORIGEN	158

ÍNDICE

4.8. DIFERENCIAS ENTRE SÍMBOLO ARTÍSTICO Y SÍMBOLO RELIGIOSO	160
4.9. RECURSOS DE SIMBOLIZACIÓN	164
Capítulo 5. DESDE LA RELIGIÓN: FORMAS RELIGIOSAS SIMBOLICAS	168
5.1. EL MITO Y SU DEFINICIÓN	170
5.1.1. Características de lo mitológico	171
5.1.1.1. La relación entre mito y símbolo	
5.1.1.2. La relación entre mito e imagen arquetipo	
5.1.1.3. La existencia de gnosis en el mito	
5.1.1.4. El concepto de tiempo en el mito	
5.1.2. Mitos cosmogónicos	178
5.1.3. La importancia del mito en la religión	180
5.1.4. Actualidad del mito	181
5.2. EL RITO	182
5.2.1. Rito- juego	183
5.2.2. Rituales y simbolismo de tránsito	184
5.2.2.1. Simbolismos otorgados a elementos naturales	
5.2.2.2. Ritos antes de la muerte	
5.2.2.3. Ritos funerarios	
5.3. LOS MITOS DEL MAL	196
5.3.1. Nuestra herencia cultural	196
5.3.2. Relativo al mal	197
5.3.2.1. Diferentes mitos que representan el mal	
RESULTADOS PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	216
PARTE II. ANALISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS	
Capítulo 6. DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO	222
6.1. MARK ROTHKO	228
6.2. BARNETT NEWMAN	262
6.3. BILL VIOLA	282
6.4. GIUSEPPE PENONE	310
6.5. MIQUEL BARCELÓ	336
Capítulo 7. LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	366
7.1. RECURSOS UTILIZADOS EN LA EXPRESIÓN DE LO TRANSCENDENTE	368
7.1.1. La naturaleza simbólica	368
7.1.2. La transformación del espacio	369
7.1.3. La transformación del concepto del tiempo	370

7.1.4. Inspiración en los símbolos primitivos	370
7.1.5. La búsqueda interior	373
7.1.6. La paradoja	375
7.1.6.1. La razón y la paradoja	
7.1.6.2. La paradoja y su definición	
7.1.6.3. La relación entre la metáfora y la paradoja	
7.1.6.4. La paradoja en nuestra investigación	
7.1.6.5. El concepto de verdad y la paradoja	
7.1.6.6. La expresión de lo trascendente a través de concepciones puestas: el silencio y las palabras	
7.1.7. Tratamiento de la temática de la vida y de la muerte	382
7.1.7.1. La vida y su perdurabilidad	
7.1.7.1.1. La sexualidad	
7.1.7.1.2. La alimentación	
7.1.7.2. La muerte y su interpretación	
7.1.7.2.1. El rito funerario	
7.1.7.2.2. Las reliquias y la inmortalidad	
7.2. LA EXPRESIÓN DE LO TRASCENDENTE	391
7.2.1. Transformación de la expresión de la transcendencia	393
RESULTADOS PARTE II: ANALISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS	398
PARTE III. PROPUESTA PLÁSTICA	
Capítulo 8. OBRA PLÁSTICA	404
8.1. LA EXPRESIÓN DEL “YO SOY” DENTRO DEL MARCO BÍBLICO	406
8.2. EXPRESIÓN PLÁSTICA	409
RESULTADOS PARTE III: PROPUESTA PLÁSTICA	450
CONCLUSIONES	454
BIBLIOGRAFÍA	466
1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	468
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	473
ÍNDICE DE IMÁGENES	478
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	492

RESUMEN

RESUMEN

La hipótesis que generó este trabajo de investigación fue intentar responder a la pregunta: ¿Cómo se expresa la trascendencia a través de la práctica artística? Como investigadores en la rama de las Bellas Artes planteamos nuestra investigación desde tres fuentes de conocimiento: fundamentos teóricos, análisis de obras de artistas contemporáneos y desde nuestra propia práctica artística.

Los fundamentos teóricos abordan la temática de lo sagrado, el ser humano y lo relativo al Arte. En el primer capítulo planteamos un acercamiento al concepto de lo sagrado desde cuatro perspectivas distintas: antropológica, religiosa, psicológica y estética, con el objetivo de desarrollar una visión panorámica del término y reconocer su presencia en las expresiones artísticas.

La perspectiva antropológica se centra en el concepto de hierofanía desarrollada por M. Eliade, cuya aparición estructura el tiempo y el espacio ontológico. La perspectiva religiosa se centra en la definición de lo numinoso realizada por R. Otto, que lo resumiremos como lo absolutamente heterogéneo. La perspectiva psicológica basada en las aportaciones de Jung versa sobre la importancia del inconsciente así como de los símbolos que éste genera y por último nos acercamos a la perspectiva estética bajo la guía de E. Trias sondeando el concepto de lo sublime.

En el segundo capítulo proponemos posicionarnos dentro de las respuestas culturalmente aceptadas sobre el ser humano con el objetivo de conocer su naturaleza así como las cosmovisiones que reflejan el propósito y sentido de la vida, donde es esencial el significado que se le da a la muerte, tema ineludible dentro de la temática de lo sagrado. Terminaremos con un análisis sobre la trascendencia en la sociedad contemporánea.

La naturaleza del arte configura el otro gran polo de nuestro trabajo. Basándonos en Gadamer, estudiaremos la base antropológica del arte constituida por la unión de tres conceptos: el juego, el símbolo y la fiesta. Por otra parte, defenderemos el arte como generador de conocimiento.

Una vez analizado todo lo anterior llegamos a la conclusión que el símbolo es la esencia que comparten el concepto de lo sagrado, la naturaleza del ser humano y la obra artística.

Analizaremos desde la perspectiva de la religión, las formas religiosas simbólicas como son el rito y el mito, deteniéndonos más en los mitos del mal y el simbolismo utilizado. Estos son, por excelencia, la experiencia crítica de lo sagrado, ya que amenaza la ruptura de la relación entre el hombre y Dios.

Por otro lado, desde la perspectiva del arte contemporáneo, analizaremos a cinco artistas que para nosotros han conseguido a través de sus obras inspirar la trascendencia: Mark Rothko, Barnett Newman, Bill Viola, Giuseppe Penone y Miquel Barceló.

Sin que sea nuestra intención establecer una ley, hemos observado varios elementos paradigmáticos y llamativos en los trabajos de los artistas que hemos estudiado. No

RESUMEN

se dan todos los elementos en cada uno de los artistas, pero para nosotros, después de este estudio, su presencia es significativa. En primer lugar, la naturaleza simbólica de su pensamiento y obra, y más concretamente, su búsqueda en los pintores primitivos, al recurrir a ellos como fuente de estudio e inspiración. En segundo lugar, la transformación que sugiere la obra plástica de los conceptos de tiempo y/o espacio. En tercer lugar, la posible presencia de la paradoja bien en el origen, proceso o desarrollo entre los elementos que conforman la obra, y finalmente, la temática de sus obras, en las que se ve representada tanto la muerte como la vida.

Por último, presentamos nuestra reflexión plástica sobre la expresión de lo sagrado. Basándonos en la conclusión a la que tras este estudio hemos llegado, a saber, que lo sagrado y el arte comparten su naturaleza simbólica, nos hemos inspirado en las afirmaciones simbólicas y tipológicas que hace Jesucristo acerca de sí mismo en el Evangelio de Juan: "Yo soy el camino, el pan, la luz, la resurrección, la puerta, etc." Hemos desarrollado y plasmado de manera plástica los símbolos de los que hablan estas frases, con el objetivo de conocer lo que estos símbolos expresan acerca de lo sagrado. Las obras fueron expuestas en la Sala de Exposiciones del Campus Universitario de Ceuta (Universidad de Granada), donde se ofrecieron a los visitantes visitas guiadas por la doctorando, con una gran asistencia.

También la exposición tuvo un gran impacto en periódicos y programas de televisión locales, con una muy buena aceptación y crítica en todos ellos, siendo invitada a llevar la exposición a otros lugares así como futuras colaboraciones con organizaciones.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

*“Ha puesto eternidad en el corazón de ellos,
sin que alcance el hombre a entender
la obra que ha hecho Dios
desde el principio hasta el fin.”*

Ecl 3,11

PRESENTACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN

El tema de nuestra investigación versa sobre la expresión artística de lo sagrado en la sociedad occidental contemporánea. Lo sagrado es un término que normalmente se circunscribe a las ciencias que estudian las religiones; pero el estudio de lo sagrado es de importancia primordial, puesto que no existe cultura ni época histórica conocida en las que no se hayan encontrado un conjunto de prácticas, rituales o creencias religiosas y místicas.

Los antropólogos e historiadores de las religiones sitúan el origen de la religión en el interés del ser humano por entender la muerte. Aun en los yacimientos arqueológicos más antiguos se han encontrado tumbas y enterramientos, y, en ellos, los elementos hallados que rodean al muerto, ya sea comida, objetos, signos o dibujos, evidencian su preocupación por el difunto más allá de la descomposición del cadáver; es decir, evidencian una creencia en la vida más allá de la muerte.

El ser humano ha estructurado su existencia desde la metafísica, desde la religión o desde la negación de la misma. En realidad, estas cosmovisiones sirven de orientación e interpretación del mundo y del hombre y, por lo tanto, son respuestas que configuran la identidad colectiva y proveen de identidad al sujeto, ya sea por la aceptación o por el rechazo de las mismas. Por consiguiente, el núcleo mítico y religioso de una cosmovisión específica resulta básico para comprender una cultura.

Podríamos decir que no existe el *homo religiosus* sin el *homo poeticus* y el *homo aestheticus*. Prueba de ello es que no hay mitos sin poetas, ritos sin oficiantes, ni fiestas sin cantos o danzas, pinturas, tótems, adornos o vestimentas. El hombre expresa su religiosidad a través de formas bellas, respetables y benéficas, dignas de ser contempladas por sí mismas. Por ello, podemos afirmar que existe un arte sagrado en todos los pueblos que han tenido una historia suficientemente larga, pacífica y abierta a la estética.

La labor científica de los antropólogos y arqueólogos nos ha revelado que muchos de los objetos encontrados en las tumbas poseen calidad artística. En un principio el arte era la expresión de aquello que hacía elevar el espíritu del hombre. Reconocemos que, en los orígenes de la cultura, arte y religión eran una misma cosa. Ahora se han separado, su proceso se ha desarrollado por caminos distintos. Nuestra civilización materialista ya no responde a las necesidades profundas del alma. No habla de su sed de amor, de su soledad moral, de su angustia con respecto a la muerte, del misterio del mal o

INTRODUCCIÓN

del misterio de Dios; reprime estos problemas, pero le obsesionan. Stocker, con mucha perspicacia, definió la neurosis como “un conflicto interior entre una sugestión falsa y una intuición justa”.

Nuestros proyectos, deseos, esperanzas, miedos y temores más profundos forman parte de quienes somos y condicionan nuestra manera de afrontar la realidad. Por ello, podemos decir que, en parte, la razón hunde sus raíces en el subsuelo de la afectividad.

La relación que tiene el hombre con la divinidad es parte de su identidad personal. La concepción de Dios da forma al concepto mismo de “ser humano”. Feuerbach y –mucho antes que él– Jenófanes expresan que los dioses son imágenes proyectadas creadas por el hombre. Esto nos demuestra que la teología es antropología. Este principio también se cumple en el sentido contrario: la identidad del hombre se construye en relación con aquello que venera y respeta, aquello que considera su modelo e ideal, puesto que toda antropología implica una visión de la divinidad.

Por otra parte, el ser humano es un hacedor de símbolos, puesto que atribuye valor inconsciente a los objetos y formas que le rodean y los transforma en símbolos. (Por ejemplo, el cosmos entero puede convertirse en un símbolo.) Asimismo, el hombre ha desarrollado un comportamiento mítico, ya sea a través del mito o por la negación del mismo. Evidencia de este hecho son las significaciones aportadas por el inconsciente, que de alguna manera son un indicio de la necesidad de reencontrarnos con algo dejado atrás.

A pesar de que la verdad de una obra no pueda traducirse en un enunciado preposicional, creemos que la obra artística es una fuente de conocimiento. Es por eso que también hemos estudiado la obra de cinco artistas contemporáneos, con la finalidad de reflexionar sobre la perspectiva de su planteamiento y examinar los recursos materiales que han decidido usar. Es verdad que las imágenes encierran alusiones a lo concreto, pero reconocemos que la realidad a la que remiten no se agota en una sola significación. Conscientes de este hecho, al estudiar la obra de estos artistas hemos desarrollado una reflexión justificada y coherente, fundamentada en las imágenes que han utilizado, pero en ningún momento hemos pretendido que nuestra reflexión se instaure como la única lectura de estas obras.

Para finalizar, vemos necesario enfatizar que no ha sido nuestra intención pensar en el arte y la religión como conceptos sustituibles e intercambiables. Consideramos que cada una de estas disciplinas tiene naturaleza propia y características singulares; y por otro lado, cada área del saber responde a objetivos y necesidades diferentes. Por supuesto pensamos que suplantar una disciplina por otra puede llevarnos a confusión y, por ello, nos parece importante aclarar que al realizar esta investigación tampoco ha sido nuestra intención posicionar el arte en el lugar atribuido a Dios, ni considerar el arte como una religión.

JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

Empezamos a pensar en cómo se expresa la trascendencia en el arte contemporáneo, cuestión donde se enmarca nuestra hipótesis, durante los estudios de licenciatura, puesto que observamos que las obras de arte contemporáneo poseen en general una capacidad mayor de sugerir la trascendencia que las obras, aunque sean también contemporáneas, pero catalogadas como arte religioso o imaginería, hecho que nos llamó mucho la atención. Como consecuencia, frente al arte religioso *kitsch*, que busca mover un sentimiento empático en el espectador, decidimos estudiar más bien el arte que intenta capturar la gloria y agonía de la condición humana y que inspira al espectador a reflexionar en un sentido más allá de la propia materia.

A lo anterior se añadía nuestra inquietud por expresar en nuestra obra plástica lo trascendente y el sentido último de las cosas. Esta búsqueda personal vino a complementar y a impulsar nuestro interés en el tema mencionado y, finalmente, también nos llevó a embarcarme en esta investigación. Las palabras de Juan Antonio Estrada reflejan bien este sentir:

El ser humano en cuanto a contingente tiene hambre de lo absoluto, en cuanto a finito hace del infinito la condición de posibilidad de lo existente, y en cuanto a mortal aspira a la inmortalidad, por eso podemos hablar del ser humano como religioso al igual que metafísico y científico (Estrada, 2003, p.41).

En realidad, la preocupación por el sentido de la trascendencia está presente en muchos artistas, pero hemos encontrado muy poco material artístico en el que se trate el tema de la trascendencia de manera directa. Por ello, consideramos que nuestra investigación puede suponer una nueva aportación al estudio del arte y la trascendencia, y creemos que el acercamiento interdisciplinar que hemos propuesto ha supuesto un mayor enriquecimiento en la reflexión teórica, en la práctica artística y en las conclusiones a las que hemos llegado.

Esta investigación presenta algunas de las cuestiones que siempre han estado presentes en la mente del ser humano, es decir, las preguntas existenciales relativas a su existencia. Estas cuestiones han recibido el nombre de "prerracionales" en las disciplinas que más se han centrado en dilucidarlas, tales como la antropología, la filosofía, la psicología y la estética. Nuestra aportación a estas preguntas existenciales ha sido, sin duda, pequeña, pero esperamos que haya podido servir para iluminar parte de la naturaleza artística, simbólica y espiritual del hombre. Queremos manifestar expresamente que es desde la base de nuestros conocimientos artísticos desde donde nos hemos acercado a las áreas de conocimiento ya mencionadas. Y también es desde la forma artística desde donde nos hemos propuesto estudiar y plantear una obra plástica que nace con y desde las preguntas existenciales fundamentales.

OBJETIVOS

Los objetivos que hemos pretendido alcanzar en esta investigación son los siguientes:

- 1) Reflexionar a nivel teórico y desde la práctica artística sobre el tema de lo sagrado.
- 2) Profundizar en el conocimiento de los tres conceptos principales sobre los que hemos estructurado nuestra investigación, a saber: lo sagrado, el ser humano y la obra de arte.
- 3) Analizar de varios artistas contemporáneos reconocidos la obra plástica que consideramos relacionada con lo sagrado, para descubrir cómo estos artistas han transmitido la trascendencia en su obra.
- 4) Finalmente, conocer de primera mano qué supone intentar transmitir el concepto de trascendencia en la obra personal a través de una propuesta plástica.

ESTRUCTURA

La hipótesis principal de nuestro estudio se puede resumir en la siguiente pregunta: ¿Cómo se expresa la trascendencia en el arte contemporáneo?

Para encontrar respuestas válidas que puedan ayudarnos a entender esta pregunta tan significativa, hemos recurrido a tres fuentes de conocimiento (o vías de estudio) muy diferentes entre sí, que han venido a ser la base metodológica de nuestra investigación. En primer lugar, hemos realizado un estudio teórico basado en la bibliografía reciente de los filósofos y pensadores que han reflexionado sobre la trascendencia y el arte. En segundo lugar, del elevado número de artistas contemporáneos hemos escogido cinco principales, y hemos analizado su obra a la luz de las reflexiones teóricas precedentes. Y finalmente, desde la práctica en nuestro taller hemos aportado nuestras propias reflexiones y creación artística sobre el tema que nos ocupa.

Como investigadores en el área de las Bellas Artes, ha sido nuestro anhelo no plantear únicamente un acercamiento teórico, sino también aportar la obra artística y la reflexión que genera el propio proceso creativo. Pensamos que tanto el análisis de las metáforas que han establecido otros artistas en su obra como nuestro quehacer artístico eran vías de investigación útiles que podían proporcionarnos nueva información. Hemos introducido nuestra propia obra porque no queríamos únicamente analizar y criticar obras artísticas, sino también proponer nuevas ideas y hablar desde nuestro taller, ya que nos parecía muy importante poder identificarnos con la capacidad simbólica de la obra artística y con la frustración que genera la propia materia, la de la obra y la nuestra.

Por tanto, realizaremos ahora un breve recorrido por las diferentes partes de las que este estudio está formado.

En la primera parte hemos realizado un acercamiento teórico a temas como lo sagrado, el ser humano y el arte, con el objetivo de conocer las características que son comunes a estos conceptos, siendo su esencia el *símbolo*.

En el *primer capítulo*, después de una breve panorámica para conocer las distintas teorías sobre el origen de lo sagrado, hemos presentado cuatro acercamientos diferentes al concepto de lo sagrado. Estos cuatro acercamientos son en realidad cuatro perspectivas diferentes que provienen de las siguientes disciplinas del saber: la antropología, el estudio de las religiones, la psicología y la estética. Un estudio sistemático de lo sagrado abordado desde estas cuatro disciplinas nos ha proporcionado una visión panorámica del término, y también ha enriquecido nuestra investigación al permitirnos reconocer en las expresiones artísticas la presencia de elementos estudiados en estas disciplinas, solo discernibles para quien se ha introducido en ellas.

En el apartado dedicado a la perspectiva antropológica de lo sagrado nos hemos centrado en el concepto de la *hierofanía*, es decir, 'la manifestación de una realidad espiritual en un objeto material y cotidiano'. Las hierofanías constituyen la base de las religiones, puesto que las manifestaciones de realidades espirituales estructuran el tiempo y el espacio ontológico. En todas las hierofanías el símbolo ejerce una función de mediación, pues permite el paso de lo visible a lo invisible, de lo humano a lo divino. El espacio es transformado a través de la colocación de un centro que rompe la estructura homogénea del espacio, posibilitando una abertura que facilita el tránsito de una región cosmogónica a otra. El tiempo, a su vez, se divide en tiempo histórico y tiempo ontológico. Se puede volver al tiempo ontológico tantas veces como se quiera, ya que no se enmarca en una línea temporal. Podemos pasar de un tiempo a otro a través del mito y de la fiesta.

En el apartado de la perspectiva religiosa, hemos realizado una presentación de la definición de "lo numinoso", ya que este concepto es de suma importancia para entender lo sagrado. Este concepto integra la parte racional y la parte irracional de la divinidad, y nos hemos aproximado a la complejidad de su significado a través de términos similares, tales como lo santo, el *sentimiento de criatura de absoluta dependencia*, *mysterium tremendum*, el *estremecimiento*, *lo absolutamente heterogéneo* o el sentimiento de nulidad frente a la prepotencia (*majetas*). El capítulo concluye hablando sobre la relación entre lo sublime y lo numinoso.

La sección de la perspectiva psicológica básicamente versa sobre la importancia del inconsciente, que se constituye como la fábrica creadora de símbolos y sueños que comunican el consciente con el inconsciente, lo visible con lo invisible, lo humano con lo divino. La función simbólica, que se constituye como consustancial al ser humano, nace de la imposibilidad del hombre de limitarse al sentido propio de las cosas (*Ries et al.*, 1995, p.42). Estos símbolos, como veremos más ampliamente en el capítulo 4, poseen una triple naturaleza: cósmica, psíquica y poética. Tanto los símbolos que genera el inconsciente como los que se manifiestan en el cosmos son significados por la conciencia de la persona. Por lo tanto, psique y cosmos son dos polos de una misma expresividad. A continuación, seguimos con una breve incursión en lo siniestro como límite de lo bello, y terminamos resaltando el papel de la conciencia.

Y finalmente, en la sección centrada en la perspectiva estética, hemos realizado una breve presentación del concepto de lo *sublime*, que tiene lugar cuando la imaginación

fracasa y no consigue presentar un objeto que venga a establecerse de acuerdo al concepto. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente heterogéneo, pero cualquier presentación de un objeto destinado a hacer ver esta magnitud o esta potencia absolutas es percibida como dolorosamente insuficiente. De mano de E. Trias hemos expuesto la relación entre la categoría estética fundamental (*lo bello, lo sublime y lo siniestro*) y el concepto teológico de lo divino que se da en cada época histórica (la perfección, el infinito y el inconsciente).

El *segundo capítulo* lo hemos dividido en tres partes. En una primera sección hemos examinado las respuestas culturalmente aceptadas sobre el ser humano, con el objetivo de conocer su naturaleza. En una segunda parte hemos planteado las distintas cosmovisiones que reflejan el propósito y sentido de la vida. Irremediablemente, esto nos ha llevado a realizar un análisis sobre la trascendencia en la actualidad, tema con el que hemos cerrado este capítulo.

En la primera parte nos hemos posicionado dentro de algunas de las respuestas culturalmente aceptadas sobre el ser humano, con el objetivo de conocer su naturaleza, la cual entendemos, por un lado, como una unidad, pues sus partes (cuerpo, alma y espíritu) se interrelacionan; por otro lado, como contradicción —es decir, el hombre en su doble naturaleza: finita e infinita—. La finitud queda expresada en la perspectiva limitada que ejerce el propio cuerpo para percibir un objeto; pero al mismo tiempo, a través de la palabra, el hombre lo significa y trasciende esa finitud. Es en el verbo donde se encuentra reflejada la síntesis del sujeto como contradicción. Esa contradicción que Paul Ricoeur llama *labilidad*, entendida como la no concordancia o desproporción del hombre consigo mismo. Una no concordancia entre las dos partes del yo que confiere al ser humano una fragilidad ontológica y hace que el mal o la disposición a “caer” sea posible. La labilidad difiere de la ética en que instauro el mal como posibilidad, haciendo al hombre responsable de su elección. La temática del mal la desarrollaremos en capítulo 5.

Paralelamente, en la segunda parte del capítulo nos hemos introducido en la naturaleza cultural del ser humano; es decir, cómo se interpreta el propósito y sentido de la vida, donde es esencial la significación que se le da a la muerte, tema ineludible dentro de la temática de lo sagrado. La visión de Nietzsche, contrapuesta a la visión de San Juan de la Cruz, descansa en una misma necesidad de búsqueda y afirmación de Dios, pero cada uno interpreta la realidad desde distinta perspectiva, según el estudio de J.A. Estrada. El cristianismo alude a una metarrealidad para dotar de sentido a nuestra historia, mientras que Nietzsche asume únicamente como real la facticidad única de nuestra existencia. Hemos concluido afirmando la existencia de una herencia religiosa indiscutible en la persona no religiosa, poseedora de una mitología camuflada y numerosos ritualismos degradados.

En la última parte del capítulo hemos realizado un análisis de la trascendencia en la actualidad. La *muerte* de Dios llevó a una crisis del sujeto, así como al anuncio de la muerte del arte, términos sin duda relacionados. Heidegger, uno de los filósofos más

conscientes de la pérdida de la trascendencia en nuestra cultura, nombra al artista como el último testigo para anunciar una realidad más allá de la materia. Ante el vacío dejado por la muerte de Dios, nuevas cosmovisiones apremian por copar su lugar. Una de ellas es la belleza, entendida como la nueva religión laica.

La naturaleza del arte configura el otro gran polo de nuestro trabajo que hemos desarrollado en el *tercer capítulo*. El capítulo está dividido en dos grandes bloques. Por un lado, hemos abordado la naturaleza del arte y la experiencia estética, y en un segundo bloque hemos defendido el arte como generador de conocimiento.

Nos hemos basado en Gadamer para defender la naturaleza del arte, constituida por la unión de tres conceptos: el juego, el símbolo y la fiesta. Reconocemos que el *juego* y el arte son funciones básicas en la vida humana: no existe civilización carente de alguna de ellas. La esencia del juego es el *automovimiento*, cualidad de lo vivo. Gadamer se fundamenta en Kant, precursor de la autorreferencia del arte, para decir que la validación artística se origina en su propia autoexpresión. Arte y juego también comparten su calidad comunicativa: el *jugar-con*. El símbolo “es aquello en lo que se reconoce algo” (Gadamer, 1991, p.113), haciendo alusión a la conocida *tessera hospitalis*. Sustenta lo universal en lo particular, nos invita a re-conocer, es decir, conocer algo que ya se conoce. Por último, en la fiesta destacamos su carácter comunitario y unificador. Las fiestas ordenan el calendario y se convierte en una vía de acceso al tiempo ontológico. Nos invita a demorarnos al igual que la obra artística.

En la segunda parte, basados en Gadamer, hemos defendido el arte como generador de conocimiento, reconociendo la *aletheia* como el tipo de verdad que proviene del desocultamiento y se da en la obra artística. Hemos terminado introduciendo algunas interrelaciones presentes en el proceso de significar una obra.

Una vez analizado todo lo anterior, hemos llegado a la conclusión de que el símbolo es la esencia que comparten el concepto de lo sagrado, la naturaleza del ser humano y la obra artística, llegando así al *capítulo cuarto*, donde hemos sondeado el concepto del símbolo. Para ello hemos empezado diferenciando entre *signo* y *símbolo*. El *signo* introduce un elemento absoluto y pone orden en el caos, a diferencia del *símbolo*, que indica hacia aquello a lo que hace referencia. Seguidamente, tras haber realizado una breve panorámica del acercamiento de diversos autores sobre el concepto de *símbolo*, nos acercamos al núcleo de su naturaleza de la mano de Ricoeur, quien lo define con una triple dimensión: cósmica, onírica y poética. Estas tres dimensiones del símbolo no son estancas e incommunicables; se relacionan entre sí y comparten un núcleo significativo, idéntico y común. Pensamos que lo que caracteriza a un símbolo artístico no se reduce a un significado antes definido y preestablecido, sino que su esencia radica en que su significación simbólica es atrapada en el elemento sensible, a diferencia del símbolo religioso, poseedor de otra cara negativa que oculta más que revela, propia de la paradoja y de los primeros signos primitivos. Nos hemos fundamentado en Gadamer para reconocer que la verdad acontece en la representación, a diferencia de la teoría de Goodman y Heidegger.

INTRODUCCIÓN

Una vez hemos llegado a la conclusión de que el símbolo es la esencia que hierofanía y obra comparten, hemos decidido analizar los símbolos desde dos perspectivas: el estudio de las religiones (*quinto capítulo*) y artistas contemporáneos (*sexto capítulo*).

En el *quinto capítulo* hemos analizado, desde la perspectiva de la religión, las formas religiosas simbólicas que lo fundamentan, que son el rito y el mito, deteniéndonos más en el simbolismo utilizado en los mitos del mal. Los símbolos, los mitos y los ritos remiten a una situación límite del hombre, aquella donde toma conciencia de su lugar en el universo.

Hemos entendido el mito como un símbolo desarrollado, allí donde se traduce en palabras y toma forma de cuento. En el mito encontramos la primera conciencia reflexiva del tiempo. Hablar de mito es hablar de tiempo sagrado. El rito, por su parte, es una expresión simbólica por medio de la cual se opera el paso a una realidad ontológica. A su vez, hemos descrito diferentes ritos funerarios y el simbolismo otorgado a elementos naturales, como son las aguas, las conchas, las perlas y la tierra.

En la última sección de este capítulo hemos desarrollado la simbología que desarrollan los mitos que representan el mal. Ésta es, por excelencia, la experiencia crítica de lo sagrado, ya que amenaza la ruptura de la relación entre el hombre y Dios. Son el simbolismo de la mancha, el simbolismo del pecado y el simbolismo del retorno.

Gadamer afirma que la verdad de la obra acontece en la representación. La obra transforma lo que representa, genera una nueva interpretación donde muestra su esencia, su verdad. Por eso podemos decir que la representación tiene un alcance ontológico. Esto sirve de clave interpretativa para el *sexto capítulo*, en el cual, desde la perspectiva del arte contemporáneo, hemos analizado algunas de las obras de cinco artistas que para nosotros han conseguido inspirar la trascendencia a través de sus obras: Mark Rothko, Barnett Newman, Bill Viola, Giuseppe Penone y Miquel Barceló. Nuestra exposición de sus obras no pretende ser un análisis pormenorizado de la vida y obra de cada uno de los artistas, sino que será interpretado a la luz de los fundamentos teóricos expuestos en capítulos anteriores. Podrían haber sido muchos los artistas que formarían parte de esta lista, pero hemos creído conveniente, en relación a nuestros intereses, que sean éstos y no otros el objeto de nuestro estudio.

Mark Rothko crea un nuevo lenguaje pictórico abstracto a partir del color, donde las formas se transforman en manchas de color diluidas, orgánicas y multiformes, con el objetivo de llegar a la esencia, a las emociones humanas más elementales, a los prototipos arcaicos. Tenía un gran interés por los mitos primitivos y símbolos que continuaban teniendo vigencia, con un interés especial en la muerte, tema que calificó como válido y atemporal. Rothko busca la fusión entre obra y espectador. Hemos analizado con detenimiento *La capilla Rothko* por el tema que nos ocupa y por ser una obra basada en la tensión de opuestos y la interrelación entre pinturas, arquitectura y luz. En la capilla sin ventanas, los oscuros murales, cargados de melancolía y soledad, confrontan al espectador

consigo mismo, con la nada que emerge de la oscuridad. Y, poco a poco, la visión de las profundidades empieza a transformarse en color, luz, contraste, transparencia, opacidad y espacio, que van emergiendo de esa nada. Las pinturas negras son, en cierto modo, la absorción de todo un proceso creativo anterior que se fundamenta en el análisis de la luz. Rothko, en uno de sus escritos, comparó a Dios con la abstracción, al no poder acceder a Él de forma directa, debido a que su naturaleza es tan grande que sólo nos acercamos a través de sus representaciones, constituyendo una imagen limitada, y no el Ser mismo. Las pinturas de Rothko constituyen un material de máximo interés para la estética y la hermenéutica del fenómeno religioso contemporáneo.

Las pinturas de *Barnett Newman* responden a un sentir existencial. Están creadas para transmitir una situación determinada por el espacio, la presencia y la contingencia. Newman se inspira en el arte primitivo por ser éste también abstracto y por estar fundamentado en el temor: la fuerza más primigenia. Con su obra *Onement I* Newman creó su tabula rasa, su absoluto. A partir de entonces el "yo" sería el tema de su pintura, expresado en sus famosos *zips*. Newman rompe con las leyes académicas europeas, estableciendo sus propios términos pictóricos, llegando a ser la base de un nuevo orden. Los *zips* organizan el espacio homogéneo del cuadro, creando un equilibrio de pesos compositivos, y abren una ruptura de niveles que permiten una comunicación con lo trascendente. El *zip* organiza el espacio dentro del área del cuadro llamada caos, que nosotros hemos relacionado con los postes sagrados de los primitivos. Newman asociaba lo sublime con la perfección, pero aceptando su tabula rasa rechazó lo que hasta entonces se tenía aceptado como perfección. Su tabula rasa se fundamentaba en el absoluto visual. Destacamos obras como *Vir Heroicus Sublimis* y *Cathedra*, así como una de sus mejores series: *The Station of the Cross*, *Lama Sabachtani*, título que responde a un intento de describir el sentimiento que generó en el artista hacer la serie: la pregunta incontestable sobre el sufrimiento humano. Series donde no hay Dios, nos hay moral, sino soledad.

Bill Viola utiliza el vídeo como forma de explorar el sentido de la percepción, además de como un camino que amplía nuestro conocimiento acerca de nosotros mismos. La gran temática de su obra versa sobre las preguntas del ser humano, considerando la vida humana y su relación con el universo, el alma, el espíritu y la naturaleza. Destacamos la preocupación del artista por el concepto de tiempo, tocando temáticas como la muerte o la fugacidad de la vida, como se adivina, por ejemplo, en las videoinstalaciones *Nantes Triptych* o *The Voyage*. Hemos resaltado también el uso que hace Viola de la cámara lenta, dando tiempo al espectador a absorber y analizar de forma consciente la realidad, dejando que el propio bagaje cultural del espectador lo signifique, como es el caso de *Ablutions*. Viola piensa que mundo visual es sólo la primera capa de algo mucho más profundo. Es por eso que a través de lo visible quiere mostrar ese mundo invisible, explotando la capacidad simbólica de la imagen. La obra de Viola es un reflejo del concepto de lo sublime en la era posmoderna, que se resume en tratar de presentar lo que está más allá de la representación.

La obra de *Giuseppe Penone* versa sobre la simbiosis entre la naturaleza y el cuerpo humano, donde también entra la búsqueda del azar, las representaciones culturales, la memoria y el paso del tiempo. Hemos destacado distintas maneras de percibir el *tiempo* y el *espacio*, la capacidad simbólica de las obras a través del doble natural o el uso de la paradoja como elemento estructural del origen de su obra. Con sus trabajos de imitación, lo que pretende es lograr una equivalencia física de los procesos naturales, a la que suma una significación intelectual. El despliegue de su cuerpo en el espacio, la petrificación del soplo o la perpetuación de sus gestos reflejan una concepción poderosa del cuerpo, que pierde su corporeidad en aras de una sublimación. Es en y a través del cuerpo donde acontece la revelación.

Miquel Barceló ha desarrollado y transformado extensamente conceptos como el *espacio* y el *tiempo*. El primero a través de sus perspectivas imposibles, situando al espectador a la vez dentro y fuera del cuadro; y el segundo a través de su obsesión con la transitoriedad y el paso del tiempo, mostrado en sus naturalezas muertas, en los retratos de sus amigos con leñas o el uso de materiales perecederos, como en su obra *Cadaverina 15*. Nos parece significativa su inspiración en sociedades primitivas tras su visita a las cuevas de Altamira o de sus estancias en el país Dogón, cuyas experiencias son sustanciales para entender la evolución de Barceló como pintor. Barceló es un maestro en dar vida a la materia, como lo hace en la catedral de Mallorca, a golpe de puñetazo. Barceló no ha perdido su capacidad de asombrarse ante lo cotidiano y jugar con las metáforas. Su forma de trabajar es visual, física e intuitiva.

En el *séptimo capítulo*, sin que sea nuestra intención establecer una ley, hemos observado varios elementos paradigmáticos y llamativos en los trabajos de los artistas que hemos estudiado. No se dan todos los elementos en cada uno de los artistas, pero para nosotros, después de este estudio, su presencia es significativa. En primer lugar, la naturaleza simbólica de su pensamiento y obra. En segundo lugar, la transformación que sugiere la obra plástica, al igual que la hierofanía, de los conceptos de *tiempo* y/o *espacio*. En tercer lugar, su búsqueda en los pintores primitivos, al recurrir a ellos como fuente de estudio e inspiración. En cuarto lugar, la búsqueda interior del artista para configurar su propio lenguaje, la posible presencia de la paradoja (ya sea en el origen, en el proceso o en el desarrollo de los elementos que conforman la obra) y, finalmente, la temática de sus obras, en las que se ven representadas tanto la muerte como la vida. Todas ellas las hemos relacionado con la obra de algún artista estudiado en el capítulo anterior o con algún movimiento de arte contemporáneo. Sin duda pensamos que es por esta vía por donde la investigación debería ampliarse, a fin profundizar en cómo nuevos artistas o movimientos artísticos contemporáneos expresan el tema de lo sagrado.

Por último, en la tercera parte del estudio presentamos nuestra reflexión plástica sobre la expresión de lo sagrado, en el *octavo capítulo*. Basándonos en la conclusión a la que, tras este estudio, hemos llegado (a saber, que lo sagrado y el arte comparten su naturaleza simbólica), nos hemos inspirado en las afirmaciones simbólicas y tipológicas que hace Jesucristo acerca de sí mismo en el evangelio de Juan: “Yo soy el camino, el pan, la luz, la resurrección, la puerta, etc.”. Hemos desarrollado y plasmado de manera plástica los

símbolos de los que hablan estas frases, con el objetivo de conocer lo que expresan acerca de lo sagrado. La exposición se realizó en la Sala de Exposiciones del Campus Universitario de Ceuta (Universidad de Granada). Los visitantes pudieron realizar visitas guiadas por la doctorando, y la exposición contó con una gran asistencia.

La exposición tuvo un gran impacto en periódicos y programas de televisión locales, con una muy buena aceptación y crítica en todos ellos, y fueron varias las invitaciones a llevar la exposición a otros lugares, así como futuras colaboraciones con diferentes organizaciones.

Hemos terminado con las conclusiones, así como una abundante *bibliografía*, donde diferenciamos entre la bibliografía consultada y la bibliografía relacionada con el tema, fruto de una amplia búsqueda en los fondos bibliográficos de esta universidad.

METODOLOGÍA

Una vez delimitado el tema de investigación, planteamos la hipótesis que vertebraba nuestro trabajo. En base a ello, redactamos un índice de contenidos, que hemos ido modificando a lo largo del proceso de reflexión.

Para la parte teórica y de definición de conceptos, en base a los temas escogidos, realizamos una extensa búsqueda bibliográfica actualizada en libros, revistas, catálogos de exposiciones, periódicos y páginas web. La consulta bibliográfica fue fructífera y nos permitió elaborar fichas con el contenido relevante para nuestra investigación. La organización de la información extraída de estas fichas sin duda fue de ayuda en la estructuración del índice y de las ideas principales. La posterior elaboración de resúmenes, esquemas, anotaciones y comentarios personales han contribuido a hacer propio el discurso.

En el análisis de la obra de los artistas contemporáneos seleccionados, la metodología ha sido similar. Recopilamos los contenidos específicos relativos a la vida y obra de estos artistas en catálogos de exposiciones, páginas web, diccionarios y libros de consulta.

En cuanto a la obra plástica, el primer paso consistió en realizar pequeños bocetos donde explorar y desarrollar las ideas que quería expresar en cada obra. Estos bocetos también nos sirvieron para intentar prever y solucionar las dificultades que nos supondría crear cada instalación y cada obra a gran escala.

Nos parece importante resaltar que, al realizar visitas guiadas para el público que acudió a la exposición, fue muy enriquecedor ver su reacción ante nuestra obra, al ser receptores de sus primeros comentarios e impresiones.

PARTE I
FUNDAMENTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO 1
EL CONCEPTO DE LO SAGRADO

EL CONCEPTO DE LO SAGRADO

Lo primero que nos viene a la mente al pensar en la palabra “sagrado” es alguna de las acepciones con las que usamos normalmente este adjetivo, y estas acepciones seguramente se parecen a las que pueden aparecer en un diccionario básico y normal: “dedicado a Dios y al culto divino; que es venerable por alguna relación con lo divino; digno de veneración y respeto por su destinación o uso” (Sopena, 1978, p. 652).

Pero el concepto de lo sagrado es mucho más rico, profundo y complejo. El belga Julien Ries, profesor de antropología y de historia de las religiones intenta categorizar lo sagrado “es una realidad invisible, misteriosa, trascendente, transconsciente, que el *homo religiosus* percibe y que las diversas religiones designan cada una con un término específico” (Ries et al., 1995, p. 40).

Lo sagrado es también aquello que media entre el hombre y lo trascendente. Pero la unión o la relación que puede existir entre el ser humano y la trascendencia puede llegar a establecerse con más facilidad en una cultura que provee del contexto necesario para que esa unión pueda tener lugar. El historiador y filósofo Mircea Eliade insiste en que es necesario reconocer el origen religioso de la cultura, incluso si se trata de una cultura secularizada. Por consiguiente, para el desarrollo de la idea de trascendencia y del concepto de lo sagrado la cultura es un factor decisivo y determinante en gran manera, porque cualquier cultura es el resultado del pensar y del quehacer del hombre, y en una cultura se gestan también las ideas que describen al ser humano y al mundo en el que este vive.

Asimismo, en la antropología religiosa el concepto de lo sagrado es uno de los principios fundamentales más estudiados, ya que los antropólogos han observado que una religión puede existir sin que en ella se haya definido con claridad la idea de Dios, pero no ha permanecido en el tiempo ninguna religión que no haya trazado una línea divisoria precisa y estricta entre lo que es sagrado y lo que es profano.

Sin ninguna duda, lo sagrado y lo profano constituyen dos maneras de enfocar la vida bien diferenciadas entre sí, e incluso si pensamos en términos históricos, son dos situaciones existenciales o dos estilos de vida antagónicos que han sido asumidos como tales por el ser humano en cada etapa de la historia.

En realidad, en una cultura específica lo sagrado se define por lo que es profano, y al revés. Es decir, ambos términos son en parte complementarios entre sí, pues si intentamos precisar y especificar lo que entendemos por sagrado, normalmente recurriremos a lo que no es sagrado, o sea, a lo profano, para explicarlo.



Figura 1.- Stonehenge, monumento megalítico tipo *crómlech*, finales del Neolítico(s. XX a. C.). Situado cerca de Amesbury, en el condado de Wiltshire, Inglaterra

El origen de lo sagrado

Es imprescindible conocer la historia de la investigación del concepto de “lo sagrado” si queremos entender bien cómo este tema tan relevante ha sido reproducido y tratado en el arte contemporáneo. En la breve visión panorámica del estudio de lo sagrado que exponemos a continuación, no hemos pretendido contraponer las diferentes teorías que a lo largo de la historia han servido para estructurar y sistematizar este concepto y su origen, sino más bien hemos buscado conocer de forma amplia y diversa la naturaleza de lo sagrado y la manera en que este tema ha sido presentado. Para ello, hemos escogido a autores representativos que han estudiado este concepto desde la antropología, la historia, la religión, la filosofía y la psicología. Somos conocedores de la existencia de otras teorías diferentes en cada una de estas ramas de conocimiento, pero en este breve resumen únicamente hemos decidido mencionar las teorías que hemos considerado que pueden ser más relevantes para nuestro tema de investigación.

Émile Durkheim (1858–1917), sociólogo francés y uno de los padres fundadores de esta ciencia, entiende como religiosa la expresión de la actividad normal del ser humano. En sus investigaciones no trata lo sobrenatural, el misterio y la divinidad, sin embargo, analiza los sistemas complejos de mitos, ritos y creencias, y también estudia el aspecto comunitario del hombre, es decir, la sociedad. Como sociólogo que es, Durkheim encuentra en la sociedad la explicación del fenómeno religioso. La conciencia colectiva conquista la conciencia individual por medio del tótem como representación de la divinidad, y del *Mana* como fuente de energía de lo sagrado, elementos inventados por la sociedad.

Los discípulos de Durkheim, desde Marcel Mauss (1872–1950) a Roger Caillois (1913–1978), han tratado de precisar, desarrollar y aplicar esta teoría de lo sagrado, según la

cual es la sociedad, a través de la actividad colectiva, la que despierta en el hombre la sensación de lo divino.

Frente a la escuela sociológica de E. Durkheim, con sus discípulos en Francia y W. Wundt en Alemania, que vieron en lo sagrado una fuerza impersonal que se originaba en la conciencia colectiva, nos encontramos con la postura de Nathan Söderblom (1866–1931), teólogo e historiador de las religiones, quien defiende la presencia de un Dios vivo dentro de la humanidad, oponiéndose, por lo tanto, a reducir lo sagrado a lo social.

Desde la misma perspectiva, Rudolf Otto (1869–1937), teólogo alemán y erudito especializado en el estudio comparativo de las religiones, aborda el tema de lo sagrado en profundidad desarrollando su teoría a partir de las investigaciones de Schleiermacher y Ritschl. Estos dos teólogos establecieron tres principios básicos que permitieron que el estudio de lo sagrado progresara. El primer principio es la teoría de las ideas necesarias –Dios, alma y libertad– como el fundamento racional del conocimiento; el segundo, la conservación del misterio en toda su integridad; y finalmente, el tercero, la necesidad del símbolo como vínculo con lo divino (Ries et al., 1995, p. 40).

Otto hace suyas estas tres premisas, y por ello fundamenta su investigación en la intuición como conocimiento religioso, la fe como experiencia del misterio y el patrimonio religioso como el fundamento histórico. En definitiva, su estudio se basa en una observación del ser humano, porque, en su opinión, lo sagrado se puede explicar únicamente a través de la experiencia humana. Él llega a definir lo sagrado como una revelación interior que se establece en el alma, pero sin olvidar que lo sagrado en la historia se ha expresado a través de los símbolos, los cuales hay que interpretar.

Sin embargo, el historiador y filósofo de las religiones Gerardus van der Leeuw (1890–1950) es quien identifica lo sagrado con lo religioso, como si ambos conceptos fueran elementos equivalentes de una ecuación. Este historiador describe lo sagrado como un poder que se hace presente en seres y objetos, revistiéndolos como sagrados en las diferentes religiones.

En 1938, el historiador y filósofo francés George Dumézil (1898–1986) descubre un modelo interpretativo al que da el nombre de “comparación genética”. Con este modelo consigue mostrar la presencia en la sociedad de los tres valores teológicos que, para él, son el fundamento de la comunidad. Estos tres principios son la soberanía, la fuerza y la fecundidad, que a su vez son ejercidas por tres grupos diferentes de personas en la comunidad: los sacerdotes, los guerreros y los productores. Este autor considera que lo sagrado está situado por encima de estos tres valores teológicos.

Las investigaciones de Dumézil pusieron de manifiesto la coherencia que existe en las antiguas religiones, en contraposición a la idea que anteriormente se tenía de ellas, ya que hasta ese momento habían sido consideradas como un simple conjunto de ritos y mitos inconexos. Dumézil llega a presentar al hombre como observador del universo, intérprete del cosmos y creador de una cultura.

Carl G. Jung (1875–1961), en cambio, como médico psiquiatra y fundador de la escuela de psicología analítica, se interesa por el alma del *homo religiosus* y es allí donde establece e instaura lo sagrado.

Dumézil y Jung, a pesar de trabajar en disciplinas diferentes llegan a una conclusión similar: lo sagrado constituye la base primera y más natural de la sociedad para el primero y del alma para el segundo.

Para finalizar, el reconocido filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade (1907–1986) en Fragmentos de un diario desarrolla una teoría alrededor de lo sagrado, puesto que explica la esencia del ser humano no sólo como una energía constitutiva sino también como una modalidad de la existencia.

Lo sagrado es un elemento de la estructura de la conciencia y no un momento de la historia de la conciencia [...] La experiencia de lo sagrado está indisolublemente ligada al esfuerzo del ser humano por construir un mundo que tenga sentido” (Ries et al., 1995 p. 156).

Como hemos dicho al empezar este apartado, el objetivo de nuestra investigación es conocer la naturaleza de lo sagrado en la obra artística, ya sea en el proceso de creación o en la interpretación que de él ha realizado un artista específico. En las secciones siguientes vamos a desarrollar algunas de las teorías y perspectivas que hemos mencionado en esta breve exposición, con la finalidad de entender mejor este concepto y la repercusión que ha tenido en el arte.

1.1. PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA: LA HIEROFANÍA

Según M. Eliade todo fenómeno religioso se puede traducir en una "hierofanía", es decir, en 'una manifestación de lo sagrado'. Para Eliade lo más significativo de una hierofanía no reside en la descripción externa del fenómeno, sino en la interpretación del mensaje que este porta. Lo sagrado ha sido considerado como una de las bases de la naturaleza del ser humano y no algo ajeno y casual en la vida del hombre. Por ello, la interpretación de una hierofanía o de lo sagrado se fundamenta tanto en la experiencia interior personal del hombre como en la experiencia elaborada por la comunidad.

M. Eliade llegó a definir "lo sagrado" de la siguiente manera:

Lo sagrado es lo real por excelencia, y la vez potencia, eficacia, fuente de vida y fecundidad. El deseo del hombre de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión (Eliade, 1998, p. 26).

El hombre conoce lo sagrado porque este se manifiesta, se hace presente en su contexto. Como acabamos de mencionar, 'el acto de manifestación de lo sagrado' se denomina "hierofanía", palabra que proviene del sustantivo griego hieros (sagrado) y del verbo griego *phainomai* (manifestarse).

En la hierofanía se hace visible una realidad diferente a través de objetos cotidianos. El hombre occidental moderno experimenta cierto malestar ante algunas manifestaciones de lo sagrado, como las que tienen lugar en piedras o en árboles. Pero es importante indicar que la piedra sagrada o el árbol sagrado no son adorados como tales, sino precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de "mostrar" algo que ya no es una piedra ni un árbol, sino lo sobrenatural, lo sagrado, lo completamente diferente. Como bien explica M. Eliade:

toda hierofanía está constituida por una paradoja, incluso la más simple. Al manifestar lo sagrado, el objeto posee una doble naturaleza; se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante, (...) su realidad inmediata se trasmuta en realidad sobrenatural (Eliade, 1998, p. 15).

En todas las hierofanías el símbolo cumple la función de mediar, pues permite el paso de lo visible a lo invisible, de lo humano a lo divino. El hombre religioso tiene la sensación de la presencia de un ser invisible y poderoso que se manifiesta a través de un objeto, un ser o una persona revestida de una nueva dimensión: la sacralidad. Para P. Ricoeur, el

símbolo es el descifrador de la realidad humana, y todavía más, este autor considera todo símbolo como una hierofanía, es decir, un vínculo del hombre con lo sagrado “pues el símbolo revela la situación en el centro del ser en el que se mueve, existe y quiere” (Ries et al., 1995, p. 42). Tanto Eliade como Durand coinciden en esta valoración, e incluso este último ve en la función simbólica una función esencial del espíritu.

En resumen, una hierofanía es una percepción simbólica del misterio y la transcendencia. En ella la manifestación de lo sagrado no se da en estado puro, sino a través de mitos, objetos y símbolos. Y el objeto, animal o ser natural en el que se produce la hierofanía está revestido de una nueva dimensión, la sacralidad.

1.1.1. Hierofanías más comunes

Una primera clasificación nos hace separar las hierofanías en hierofanías de imágenes o hierofanías de palabra.

Para empezar, diremos que las hierofanías icónicas son aquellas que se revelan a través de una imagen perceptible para la persona que las ve: una zarza ardiendo, un animal o un ser humano. Pero por otro lado, la palabra portadora de sentido es otra forma de hierofanía. Esta palabra puede ser hablada o escrita. Las grandes religiones monoteístas, también conocidas como “las del Libro”, han crecido en torno a un texto considerado revelado y sagrado. Estos textos fundacionales contienen el testimonio escrito de descripciones de imágenes, narraciones proféticas, visiones o tan sólo de la palabra revelada por Dios, el Ser Santo.

Las hierofanías icónicas son las más interesantes y relevantes para nuestra investigación, por ello, pasamos a explicarlas de manera más exhaustiva. Las hierofanías icónicas han sido clasificadas en tres grandes grupos, en base al lugar u objeto que ha sido escogido para que en él se manifieste lo sagrado. Por tanto, las hierofanías icónicas se dividen en: 1) hierofanías en elementos naturales, 2) hierofanías en animales y 3) hierofanías en el ser humano. Pero es necesario puntualizar que las hierofanías son diferentes a los elementos naturales venerados en las prácticas animistas, prácticas en las que se venera el espíritu de un objeto por ser un objeto en sí mismo, y no porque en ellos se haya revelado lo sagrado.

1.1.1.1. Las hierofanías en elementos naturales

Cada hierofanía revela en su naturaleza características del Ser, ya sean el sol, la luna, los árboles o las piedras. De esta manera también la naturaleza adquiere un valor sacro puesto que los elementos naturales son reinterpretados.

A continuación presentamos las hierofanías más representativas y explicamos las características más llamativas que se pueden percibir en ellas. Con esta presentación

no pretendemos decir que hay una única respuesta humana o una única interpretación de los fenómenos naturales, tal como los creen Taylor o Frazer. Más bien, como ya han demostrado algunos estudios de etnología cultural, pensamos que la respuesta del ser humano a los fenómenos naturales está en parte condicionada por la cultura y la historia.

La hierofanía de las *pedras* es una ontología por excelencia, una expresión de lo sagrado. Su proceso de envejecimiento y descomposición es más lento que el humano, por ello, han sido percibidas como ejemplo de absoluto y permanencia, cualidades que, por analogía, se atribuyen al Ser. Los *menhires*, los *dolmen* o los *crómlech* ilustran son buenos ejemplos de esta hierofanía.

A la luna y su ciclo lunar algunas religiones le atribuyen significados muy variados. Por ejemplo, en la cosmogonía ohendo la luna constituye un símbolo religioso. Para este pueblo el espíritu de fecundidad reside en la luna, rostro nocturno del Creador, y de él la mujer recibe el amor, la belleza y la fertilidad. El primer día que aparece la luna, el espíritu de fecundidad visita la tierra y decide, junto con los genios de la naturaleza, la suerte de cada mujer en el mes que está a punto de empezar. Este espíritu, al entrar en contacto con la mujer la capacita para procrear, repitiendo así el acto de la primera creación. Para que todo esto ocurra es imprescindible la pureza y una conducta recta e intachable. Otro ejemplo lo encontramos en la religión *taabwa*, en la que la luna es uno de los símbolos clave de su pensamiento religioso.

La luna y su ciclo también son interpretados como ilustración de hechos heterogéneos, puesto que reconcilian la imagen de los contrarios, ya sea por dualismo, polaridad, oposición o conflicto: bien/mal, orden/desorden, fertilidad/esterilidad, etc. En este mismo sentido también la luna ilustra el ciclo vital del ser vivo, es decir, la vida, el devenir, el crecimiento y el decrecimiento, la muerte y la resurrección. Las siguientes palabras de M. Eliade ilustran bien a la luna como hierofanía del ciclo de la vida y como imagen de contrarios: "No hay que olvidar que lo que la Luna revela al hombre religioso no es únicamente que la muerte está indisolublemente ligada a la vida, que la muerte no es definitiva" (Eliade, 1998, p. 116).

Asimismo, para otros su desaparición mensual durante algunas noches representa al Dios que da la vida y luego se retira dejando solas a sus criaturas enfrentadas a brujos y fuerzas de las tinieblas. Su reaparición ilustra la salvación, el triunfo del bien sobre el mal, la victoria de la inteligencia sobre la confusión. El "nuevo nacimiento" de la luna nueva se celebra en todo el África negra, pues consideran que es enviada por Dios para llevar a los hombres su luz y protección.

El sol, por el contrario, es símbolo de lo inmutable, su forma es siempre la misma. Las hierofanías solares muestran los valores religiosos de la autonomía y la fuerza así como de la soberanía y la inteligencia. Muchas mitologías heroicas son de estructura solar. El héroe se asemeja al sol, que lucha contra las tinieblas; desciende al reino de la muerte y sale de allí victorioso. Las tinieblas simbolizan al enemigo de Dios por excelencia. Las tinieblas se oponen a la vida, a las formas y a la inteligencia (Eliade, 1998, p. 117).

Para una de las etnias del Congo el curso del sol simboliza la transición entre la vida y la muerte, representando las cuatro etapas de la vida del hombre: dos en la tierra y dos en el mundo de los muertos. Por tal motivo, el sol, en su viaje nocturno, es llamado por los Bakongo “la piragua que transporta las almas a Mpemba (el mundo de los muertos)” (Ries et al., 1995, p. 303).

El árbol constituye un símbolo receptor de la naturaleza sagrada de los dioses. Alude a lo real y lo sagrado, aquello que está fuera del alcance de los hombres corrientes, y muestra de ello es el árbol de frutos de oro o de follaje milagroso que aparece en el mito de la búsqueda de la inmortalidad. Sin embargo, es la idea de la renovación de la naturaleza en la primavera la que cobra más fuerza, como ya lo observó Eliade: “Es el misterio de la renovación periódica del cosmos lo que ha fundamentado la importancia religiosa de la primavera,” (Eliade, 1998, p. 112) y yendo un poco más allá en su interpretación, es un signo que nos remite al misterio cósmico de la creación.

Los árboles sagrados o “los árboles de los espíritus” abundan en el África negra y forman parte de su simbología religiosa. En especial nos llama la atención la *palmera*, que participa del simbolismo de la altura y la profundidad. Mediante sus raíces participa del mundo de los muertos, gracias a su tronco participa de la vida de los hombres y a través de sus ramas capta las fuerzas cósmicas y divinas para transmitírselas a los hombres.

El *banano*, en cambio, simboliza la renovación de la vida, el eterno comienzo de las cosas, la eternidad renovada de todo lo creado. Para los balesa el banano es una imagen del ciclo vital, nos referimos al hecho de que unos mueren y otros nacen, pues tan pronto como muere el banano madre aparece un retoño que lo reemplaza, y así sucesivamente.

Los *vegetales* también juegan un elemento de mediación entre el hombre y la divinidad, ya sea por medio de su olor y/o su sabor, por el efecto que produce su ingesta o por algunas de sus propiedades. Las sustancias alucinógenas de algunas plantas simbolizan el paso del estado humano al estado divino.

La *montaña cósmica* es representada en el zigurat. Sus siete pisos simbolizaban los siete cielos planetarios. El sacerdote al ascenderlos llega a la cima del universo, penetrando en una “región pura” más allá de lo profano.

La contemplación del *cielo estrellado* nos transporta a la transcendencia, nos remite a la divinidad, a la búsqueda última de sentido. Atribuimos a la divinidad la representación celeste por ser lo *ganz andere* (lo “totalmente diferente”) a lo humano, es decir, aquello que se escapa a nuestra comprensión y que nos resulta imposible medir o abarcar. Se presenta como el infinito evocando la altura infinita del Ser. Un buen ejemplo de la utilización de esta imagen puede ser la representación de un cielo estrellado que se ha encontrado en muchas cúpulas de iglesias bizantinas.

De esta forma, el cielo se convierte en un recurso simbólico y pasa a ser un símbolo de lo infinito que se revela al hombre de manera perfecta y completa, ya que habla tanto a su

inteligencia como a su alma. “Es una toma de conciencia total del hombre: cara al cielo descubre a la vez su inconmensurabilidad divina y su propia situación en el cosmos” (Eliade, 1998, p. 88).

Y para terminar, solamente destacar una de las cualidades que comparten varias hierofanías. Lo “altísimo” se atribuye de manera natural a la divinidad, convirtiéndose en lo inasible para el ser humano ya que pertenece a hombres y fuerzas más allá de lo natural. De hecho, en cualquier contexto religioso la verticalidad remite a lo sagrado. Ejemplo de ello es la convicción que tiene el hombre africano de que todo lo que es superior está colocado por encima de su cabeza.



Figura.-2 Uno de los seis Monasterios de Meteora (también conocidos como Monasterios suspendidos en el aire), s. XIV. Localizados cerca de la ciudad de Kalambaka (llanura de Tesalia, norte de Grecia).

Los monasterios construidos en las cimas de las montañas evidencian la pretensión del hombre de elevarse al cielo, de participar de alguna manera de la condición sobrenatural.

1.1.1.2. Las hierofanías en animales: el tótem

En general, el tótem suele ser una figura animal escogida por una tribu específica para que sea su elemento distintivo. Esta figura animal llega a ser considerada como la figura progenitora del clan y se convierte en su insignia o en su emblema. Todos los que se amparan bajo su protección llegan a formar parte de una red de fuertes lazos, restricciones y exigencias que equivaldrían a las leyes y los códigos internos de comportamiento de una familia compleja.

Por lo tanto, el tótem es venerado, ya que de alguna manera constituye un primer indicio de lo sagrado, y a su vez está rodeado de tabúes, obligaciones y prescripciones hacia sí mismo. Pero realmente, ¿cuál es la relación entre el tótem y el Ser sagrado?

Por un lado, de él se esperan beneficios a favor de la comunidad y con este fin se le ofrecen plegarias, invocaciones y sacrificios rituales.

A pesar de que existe una analogía entre las características del animal y las cualidades de la tribu de la que este es símbolo representativo, el hombre accede a lo sagrado a través de sacrificios pues se trata de una relación no equivalente.

Por otro lado, al tótem se le acusa de los males que sobrevienen a la comunidad, si no de los males en sí, al menos, de permitirlos. En realidad, los desastres e infortunios podrían deberse a la negligencia de los miembros de la tribu con respecto al tótem, pero son inconscientemente atribuidos a este.

Como ha indicado E. Trías, en las fiestas se establecen prohibiciones u obligaciones específicas con respecto al tótem, ya sea el tabú relacionado con su nombre, la prohibición de tocarlo, o incluso en ocasiones, de mirarlo. En ciertas fiestas rituales, la comunidad entera instauro estos tabúes o las prohibiciones y preinscripciones totémicas, llegando incluso a la inmolación sacrificial del animal totémico (Trías, 2001, p. 140). De esta manera, lo sagrado se convierte en chivo expiatorio. Cuando esto ocurre, el chivo expiatorio se transforma en “comida totémica”, esto quiere decir que es devorado ritualmente por el cortejo religioso o religioso-familiar, dando así salida a los impulsos agresivos que el tótem simboliza.

Tras esta breve explicación sobre la figura del tótem y su función, pasamos a presentar las hierofanías de animales más representativas.

En muchas culturas africanas, la *serpiente* viene a ser el principio activo del origen de los tiempos. Entre todas las serpientes, la pitón destaca como símbolo de la divinidad. Para los venda, la serpiente pitón —que mediante el vómito procedió a la creación de otras criaturas que contenía en su vientre— es el símbolo del Creador. Como tal interviene en numerosas ceremonias rituales y religiosas, especialmente en la iniciación femenina, donde las jóvenes iniciadas imitan sus movimientos danzando, recordando así las circunvoluciones originales

Los baluba piensan que esta serpiente participa de la naturaleza divina, ya que es generadora de la lluvia y poseedora de la fertilidad. Para los baluba y los basongya, la pitón surge de las aguas bajo la forma de un arco iris para proteger al mundo de la venganza divina, eventualmente del rayo.

En resumen, animal totémico por excelencia, la serpiente pitón inspira una actitud religiosa a quienes la adoptan como tótem, pues es el vínculo entre las divinidades del cielo y las del agua, unión que se manifiesta en el arco iris.

Tanto en la sabana como en la selva, el *águila* aparece entre los atributos o las designaciones del Dios Creador. Es el símbolo celeste de los poderes espirituales e intelectuales, además es vista como la portadora del mensaje desde el “cielo de las alturas” a los hombres, y también dicen de ella que vive sobre los peñascos para reinar mejor sobre ellos. Es el águila, con todo su poder, la que está representada en las famosas *Aves de Zimbabwe* de piedra, con el nombre de “Rey de las aves” o incluso de “Dios”, del que es precisamente su símbolos aéreo (Ries et al., 1995, p. 307). Los basongye la consideran prefiguración del hombre, símbolo de la ruptura entre las fuerzas mentales, que ella aporta, y las fuerzas emotivas, que su presencia aleja. Los jefes y los altos dignatarios llevan sus plumas por su simbolismo de elevación espiritual y social. El simbolismo del águila participa del simbolismo del sol, con el que comparte los mismos atributos celestes.

El *cocodrilo*, sin embargo, es uno de los animales primordiales que ayudaron al Creador a ordenar el universo. Es un animal imponente gracias a los poderes mágicos que posee su cuerpo. Los bahemba, baluba y basongye utilizan algunas partes de su cuerpo en la fabricación de hechizos que protegen del rayo.

Los venda, según Roumerguere Eberhardt, ven en él el símbolo de la unión del hombre y la mujer, unión generadora del “río que fecunda la tierra” (Ries et al., 1995, p. 3).



Figura 3.- Anónimo, Tótem de los suwamish, Estado de Washington (EE. UU.)

También para los vendados el cocodrilo es la puerta cerrada cuya apertura permite acceder al linaje real, y por tanto, al estado sagrado. Al morir el rey, los hijos que aspiran al trono son sometidos a la prueba llamada “la apertura de la puerta” de la casa real. El que consigue abrirla es considerado elegido por Dios para suceder a su padre. Ahora bien, la puerta real simboliza al cocodrilo, animal mítico que proporciona el acceso al poder social y espiritual (Ries et al., 1995, p. 308). En este aspecto, el simbolismo que se desprende del cocodrilo se ajusta perfectamente a la idea de que el símbolo es para el africano “aquello por lo que se accede al conocimiento, al orden, a la sabiduría”, “aquello por lo que se pasa para alcanzar otra cosa” (Ries et al., 1995, p. 303–307).

1.1.1.3. La hierofanía en el ser humano

Principalmente encontramos esta hierofanía en el cristianismo, donde el Ser no sólo se hace presente o se manifiesta por medio de objetos y animales o a través de la voz del profeta, sino que también se encarna, se hace hombre. Este hecho transformó de manera sustancial la idea del tiempo que se tenía hasta aquel momento, y ha tenido repercusiones en la historia y en la teología, como explicamos brevemente en los siguientes párrafos.

Por un lado, el tiempo se empezó a apreciar como un elemento no reversible. Al manifestarse el Ser en el tiempo histórico lineal, único e irrepetible, se renunció a una concepción cíclica del tiempo. La aparición de lo sagrado en la línea del tiempo significó que el instante se llena de plenitud, que cada instante es único. Con esta ontología el tiempo se transformó en eternidad. Al introducirse lo divino en la historia se revaloriza el momento histórico. Se le concede la máxima plenitud del Ser a un tiempo limitado y concreto de la historia. Esto no desembocará en el historicismo, sino en una teología de la historia.

Por otro lado, la esperanza última del cristiano es salir de la historia y entrar en la eternidad. A pesar de la revalorización histórica, la esperanza del cristiano está puesta en la segunda venida de Cristo y en el fin de los tiempos, es decir, en el fin de la historia. Esto transformará el tiempo en eternidad, no en pequeñas fracciones, sino de forma completa. Esta idea sobre el tiempo y la eternidad no es única del cristianismo, la encontramos también en la India, ya que *Ksana* corresponde a *kairos*, y cualquiera de ellos puede llegar a ser el “momento favorable” por el cual uno se “sale del tiempo” y alcanza la eternidad (Eliade, 1992, pp. 182–185).

1.1.2. Implicaciones de la manifestación de lo sagrado: espacio y tiempo

En realidad, la aparición de una hierofanía implica una reorganización del espacio y una nueva perspectiva del tiempo. Estos dos elementos, espacio y tiempo, son de mucha importancia para el tema de lo sagrado y por ello vamos a analizar cada uno de estos elementos más detenidamente.

1.1.2.1. El Espacio

La homogeneidad del espacio se transforma cuando aparece una hierofanía. La revelación de una realidad absoluta transforma el espacio y a este, en consecuencia, es establecido como “punto fijo” o “centro”. Como bien indica M. Eliade, para el hombre religioso el espacio sagrado tiene un valor existencial. No se puede hacer nada sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón, el hombre religioso se ha esforzado por situarse en “el centro del mundo”, lugar que le sirve para crear, orientar y configurar su entorno.

Sin embargo, para el hombre profano el espacio es homogéneo y neutro. No existe ninguna ruptura que organice y estructure el espacio, ni que diferencie un espacio de otro.

El espacio geométrico, homogéneo y puro, difiere del espacio profano. No importa cuál es su nivel de desacralización, el hombre no religioso no llega a rechazar totalmente el comportamiento anterior. En su interior subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes a los otros, nos referimos al paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Entonces, aun la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo, son los “lugares santos” de su universo privado.

Pero volviendo a los “centros”, vemos que en ellos se produce realmente una ruptura de niveles, y también que en ellos se abre una comunicación directa con lo trascendente. De esta forma, un espacio sagrado no sólo proporciona una orientación sino que llega a adquirir el valor de cosmogonía, prototipo de la creación del mundo. “Toda consagración de un espacio equivale a una cosmogonía” (Eliade, 1998, p. 51).

El hombre religioso sólo puede vivir en un mundo sagrado, porque sólo en un mundo así participa del Ser y puede existir como hombre en toda su plenitud. Su terror ante el “caos” se asemeja a la relatividad del sin sentido. Si por desgracia se pierde en un espacio desconocido, no consagrado, se sentirá vacío de su sustancia óptica, como si pudiera disolverse en el caos y pudiera terminar extinguiéndose.

En el pensamiento religioso, el concepto de “el centro del mundo” difiere del término “centro geométrico” proporcionado por nuestro espíritu científico occidental. Paradójicamente, no se considera contradictoria la existencia de diversos centros dentro de un mismo microcosmos. El centro del mundo se trata de un espacio existencial y sagrado que posee una estructura completamente diferente, siendo posibles una infinidad de rupturas y de comunicaciones con lo trascendente. Esta sed ontológica se manifiesta en la voluntad del ser religioso de situarse en el meollo de lo real por excelencia: lo sagrado; de querer vivir en la realidad objetiva y no en una ilusión. La profunda nostalgia del hombre religioso es la de habitar en un “mundo divino”, puro y santo, tal como era el paraíso perdido.

Es posible entender las iglesias como el desarrollo y la herencia de los centros sagrados

en nuestra sociedad contemporánea. Responden en su origen a arquetipos celestes revelados por los dioses que los hombres intentan reproducir, y al ser obra de los dioses, su presencia santifica el mundo.

1.1.2.1.1. Ejemplos de espacios llamados “centro”

Para comprender la transcendencia de un lugar considerado como “centro”, simplemente vamos a acercarnos a algunas sociedades primitivas que se han estructurado y organizado alrededor de un centro sagrado.

M. Eliade describe la concepción de “centro” de la tribu australiana achilpa de la siguiente manera:

Kauwa-auwa es el nombre que recibe el poste utilizado por el dios Numbakula para ‘cosmizar’ el mundo. Los achilpa creen que a través de este poste se pueden comunicar con el mundo o la esfera de lo celeste. Ahora bien, para ellos la existencia humana sólo es posible gracias a esa comunicación permanente con el cielo. El “mundo” de los achilpa se convierte realmente en su mundo en la medida en que reproduce el cosmos organizado y santificado por el dios Numbakula. No pueden vivir sin una “abertura” hacia lo trascendente, en otras palabras, no pueden vivir en el “caos”. Si se pierde el contacto con el otro lado, la existencia en el mundo ya no es posible y los achilpa se dejan morir [...] De esta forma, “el poste sagrado de los achilpa “sostiene” su mundo y les asegura la comunicación con el cielo. Se convierte en el prototipo de una imagen cosmológica que ha conocido una gran difusión: la de los pilares cósmicos que sostienen el cielo a la vez que abren el camino hacia el mundo de los dioses (Eliade, 1998, p. 30).



Figura 4. - Poste sagrado llamado *Kauwa auwua*, hecho a base de tronco de eucalipto por los achilpa, pueblo aborigen perteneciente a los llamados arunta o arrente, que habita en el centro-norte de Australia. El poste sagrado denominado *kauwa-auwa* mantiene el mundo de los achilpa y les permite comunicarse con el cielo.

Otro ejemplo de lo que significa vivir en torno a un “centro” puede ser el de la tribu amerindia llamada kwakiutl situada al norte de Vancouver, en Canadá. Los kwakiutl piensan que un poste de cobre atraviesa los tres niveles cósmicos (el mundo subterráneo, la tierra y el cielo). Allí donde penetra en el cielo se encuentra “la puerta del mundo de arriba”.

La imagen visible de este pilar cósmico es, en el cielo, la Vía Láctea. Pero esta obra de los dioses que es el universo la recogen e imitan los hombres a su escala.

El *axis mundi* (eje del mundo) que se ve en el cielo, bajo la forma de la Vía Láctea, se hace presente en la casa cultural bajo la forma de un poste sagrado.

Este es un poste de cedro de unos 10 o 12 metros de longitud: más de la mitad sobresale de la casa cultural bajo la forma de un poste sagrado.

El papel que desempeña en las ceremonias es capital: el de conferir una estructura cósmica a la casa. En los cánticos rituales esta es llamada “nuestro mundo” y los candidatos a la iniciación que habitan en ella proclaman: “Estoy en el centro del mundo. Estoy junto al pilar del mundo” (Eliade, 1998, p. 31).

Como hemos explicado al principio del apartado dedicado al espacio, allí donde tiene lugar una hierofanía se rompe la estructura homogénea del espacio y se forma una “abertura” que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra. Esta “abertura” se convierte en el origen del mundo conocido por la comunidad, que lo denomina “centro del mundo”.

Como hemos explicado al principio del apartado dedicado al espacio, allí donde tiene lugar una hierofanía se rompe la estructura homogénea del espacio y se forma una "abertura" que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra. Esta "abertura" se convierte en el origen del mundo conocido por la comunidad, que lo denomina "centro del mundo".

El hombre premoderno no sólo sitúa su país en el centro del mundo, sino también su ciudad, sus templos, sus palacios y especialmente su propia casa, con el fin de asegurarse ritualmente la comunicación con el mundo del más allá. De la misma manera que se desarrolla el universo en las cuatro direcciones cardinales a partir de un centro, las construcciones humanas "reactualizan" la cosmogonía de la creación del mundo. Así lo afirma Eliade: "... toda construcción o fabricación repite el modelo ejemplar de la cosmogonía. La creación del mundo se convierte en el arquetipo de todo gesto humano creador cualquiera que sea su plano de referencia" (Eliade, 1998, p. 38).

Pero, ¿qué es lo que nos empuja hacia el centro? La amenaza o el peligro de que nuestro cosmos se convierta en caos. Si el mundo ha sido construido a imitación de la obra de los dioses, todo aquello que amenaza nuestro cosmos se relaciona con el enemigo de los dioses, o sea, nos estamos refiriendo al dragón primordial y a los demonios.

El ataque contra "nuestro mundo" es la revancha del dragón mítico que se rebela frente a la obra de los dioses, el cosmos, y trata de reducirla a la nada. Los enemigos se alinean entre las potencias del caos. Toda destrucción de una ciudad equivale a una regresión al caos. Toda victoria contra el atacante reitera la victoria ejemplar de Dios contra el dragón (contra el "caos") (Eliade, 1998, p. 40).

El dragón es la figura por excelencia del monstruo marino, símbolo de las tinieblas, de la noche y de la muerte. Es aquello que no tiene forma, el caos. Así se puede apreciar en esta descripción de M. Eliade:

Es muy probable que las defensas de los lugares habitados y de las ciudades fueran en su origen defensas mágicas; estas defensas-fosos, laberintos, murallas, etc. estaban destinadas más bien para impedir la invasión de los demonios y de las almas de los muertos que para rechazar el ataque de los humanos.

En el norte de la India, en tiempos de epidemia, se describe alrededor del pueblo un círculo para impedir a los demonios de la enfermedad el acceso al recinto. En el occidente medieval, los muros de las ciudades se consagraban ritualmente como una defensa frente al demonio, la enfermedad y la muerte. Por otra parte, el pensamiento simbólico no halla dificultad alguna en asimilar al enemigo humano

con el demonio y a la muerte. Al fin de cuentas, el resultado de sus ataques, sean estos demoníacos o militares, es siempre el mismo: la ruina, la desintegración, la muerte (Eliade, 1998, p. 41).

En relación con lo que veníamos diciendo, nos parece llamativo señalar que las palabras “caos”, “desorden”, “tinieblas” conllevan implícitamente en su significado la destrucción de un orden, de un cosmos. Esto, en parte, es un testimonio de la supervivencia de prototipos primigenios en el lenguaje, en los tópicos e incluso en el comportamiento del hombre moderno, aunque rara vez este sea consciente de ello.

Una particularidad muy interesante que no queremos dejar de mencionar es la tendencia o predisposición del hombre a resignificar el “centro”. Normalmente esta predisposición se hace visible en los lugares sagrados que han perdido su vigencia religiosa, a los cuales el hombre aplica otras formas geométricas de estructuración del espacio. Una buena muestra de ello es la construcción del mandala, que significa ‘círculo’. “Un mandala representa una serie de círculos, ya sean concéntricos o no, inscritos en un cuadrado. En este diagrama vienen a ocupar su lugar las distintas divinidades del panteón tántrico” (Eliade, 1992, p. 55). El mandala puede responder a la organización de un *Imago mundi*, esto es, un microcosmos y al mismo tiempo un panteón simbólico.

En relación al papel que ha jugado el espacio en nuestra vida y a la significación que le hemos atribuido, nos parece importante agregar que, seguramente, el ser humano necesita reavivar en su conciencia ciertos símbolos primordiales. De manera inconsciente todo ser humano tiende a mirar hacia su propio centro, hacia el corazón de lo real, es decir, “el centro del mundo”. Con mucha seguridad esto explica la proliferación de “centros del mundo”.

1.1.2.2. El tiempo

La existencia comienza con el tiempo, pero por otro lado, si reflexionamos sobre el paso del tiempo siempre nos viene a la mente, de una manera u otra, la muerte.

Existen distintas clases de tiempo, o mejor dicho, diferentes formas de percibir el mismo tiempo. El “tiempo sagrado” es ‘un tiempo mítico primordial hecho presente’, y este tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, es decir, se puede volver a él tantas veces como se quiera, ya que no constituye una “duración” temporal. Es un tiempo ontológico por excelencia, ya que no cambia ni se agota a diferencia del tiempo histórico.

Es posible diferenciar al ser no religioso del religioso por su visión del tiempo, y por lo tanto, por su comportamiento con respecto al mismo.

El primero de ellos confina su existencia a lo que denominamos “presente histórico”, a diferencia del hombre religioso que se esfuerza por incorporarse a un tiempo sagrado evocador de la “eternidad”. Paradójicamente, el ser no religioso tampoco vive en un

tiempo uniforme debido a que experimenta distintos ritmos temporales, por ejemplo, cuando escucha su música predilecta, o está enamorado, o está aburrido, él tiene la impresión de que el tiempo transcurre a un ritmo diferente. Como dice M. Eliade:

para el hombre no religioso, el tiempo no puede presentar ni ruptura ni "misterio": constituye la más profunda dimensión existencial del hombre. Está ligado a su propia existencia, pues tiene un comienzo y un fin, que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia. Cualquiera que sea la multiplicidad de los ritmos temporales que experimente y sus diferentes intensidades, el hombre no religioso sabe que se trata siempre de una experiencia humana en la que no puede insertarse ninguna presencia divina (Eliade, 1998, pp. 54-55).

Pero, en realidad, ¿cómo pasa el hombre religioso de una duración temporal a otra? Principalmente su percepción del tiempo está relacionada con el mito y la fiesta.

Por un lado, lo sagrado se hace presente a través de la narración del mito. Este revela la sacralidad absoluta, porque relata la actividad creadora de los dioses. Desvela cómo ha venido a la existencia una realidad total o parcial, ya sea el cosmos, el hombre, una especie vegetal, etc. En la explicación del cómo se encuentra implícitamente el por qué, respondiendo de esta manera a las preguntas existenciales del ser humano. Por esta razón, los mitos no pueden recitarse insensatamente en cualquier lugar o momento, porque cuando se narran aquellos acontecimientos el tiempo sagrado al que hacen referencia se reactualiza en nuestro presente histórico. Es decir, el mito reactualiza el gran Tiempo y proyecta a aquel que lo escucha a un plano más allá de lo humano y de lo histórico, inalcanzables desde el punto de vista de la existencia individual y profana.

Por otro lado, la fiesta es otra forma de cambiar el ritmo del tiempo. Toda fiesta religiosa es la reactualización de un concepto sagrado. Al ser parte de una fiesta, el hombre religioso sale del tiempo ordinario para introducirse en el tiempo mítico, invariable y eterno, que no transcurre. Una fiesta se desarrolla siempre en el tiempo original, en el tiempo que aconteció el relato mítico, haciendo de esta forma participantes a los celebrantes al incluirles en el tiempo mítico. No es tan relevante la estructura misma de la fiesta, sino la actualización del tiempo sagrado en la misma.

En consecuencia, es esta reintegración del tiempo original y sagrado lo que ha impelido al hombre religioso a cambiar su comportamiento con respecto al tiempo.

1.1.2.2.1. Las diferentes maneras de ordenar el tiempo

1) El cosmos es un año

En algunas poblaciones aborígenes de América del Norte, a las palabras “mundo” o “cosmos” se les atribuye también el significado de “año”. Esto se debe a que estas poblaciones conciben el cosmos como una unidad viviente que nace, se desarrolla y se extingue el último día del año para renacer el primer día del nuevo año. Los dos términos, “cosmos” y “año”, de alguna manera son sinónimos o palabras equivalentes en esta cultura, porque ambos son entendidos como realidades sagradas, es decir, son creaciones divinas.

Para los algonquinos y los sioux, su cabaña sagrada, imagen del cosmos, personifica el periodo de un año. El año es concebido como un recorrido que pasa por los cuatro puntos cardinales, significadas por las cuatro ventanas y las cuatro puertas de la cabaña sagrada. Los dakota piensan que “el año es un círculo alrededor del mundo”, es decir, alrededor de su cabaña sagrada, que es un *Imago mundi*” (Eliade, 1998, p. 56).

En realidad, ¿qué implica la reactualización del cosmos en el lapso de tiempo de un año? Bien, al reactualizarse el cosmos cada año el ser humano presencia la restauración del tiempo primordial, del tiempo “puro”, el tiempo que existía en el momento de la creación. Es decir, presencia la abolición del tiempo pasado y del tiempo transcurrido, encontrándose de nuevo con las fuerzas vitales intactas. Es como si estuviéramos hablando de un nuevo nacimiento.

2) El mito cosmogónico

El mito cosmogónico se configura como modelo arquetípico de todas las “creaciones”, ya sea en el plano biológico, psicológico o espiritual. El tiempo de origen es el tiempo de su primera aparición, y tiene un valor y una función ejemplar. Es por ello que el hombre se esfuerza por reactualizarlo periódicamente por medio de rituales.

Este deseo de volver cíclicamente a aquella situación mítica y primigenia, puede ser interpretado de forma errónea en nuestra sociedad contemporánea como miedo hacia lo desconocido o miedo a tomar la responsabilidad que conlleva aceptar el presente. Pero nada más lejos de la realidad, ya que el hombre religioso de las sociedades primitivas asume grandes responsabilidades en el plano cósmico. De él depende la conservación del mundo a través de la reactualización de su creación. Esta responsabilidad cósmica es diferente de la responsabilidad moral adquirida por el hombre moderno con respecto a sí mismo y a la sociedad.



Figura 5.- *Wi wanyang wacipi* (Danza del sol), representada en un dibujo de piel de bison o búfalo, sioux dakotas, tribu de nativos americanos asentados en territorios de EE. UU. y del sur de Canadá. El ritual de la danza del sol consta de los pasos o actos siguientes: en primer lugar, se construye una cabaña. A continuación, se corta un árbol, se engalana y se danza alrededor de él. Seguidamente, los danzantes ayunan y bailan en ciclos de cuatro días y buscan una visión. También se hacen incisiones en la piel y se cuelgan cráneos de bison durante horas. Y finalmente, realizan pruebas de resistencia y autocontrol.

Oración sioux transmitida por Alce Negro (Black Elk) (1863–1950)

“¡Wakan Tanka, ten misericordia de nosotros!, ¡queremos vivir! Esta es la razón por la que hacemos esto. Dicen que viene una manada de bisontes; ya están aquí. El poder del bison viene a nosotros; ¡ya está aquí! (...)

¡Wakan Tanka, míranos! El más próximo a los que andan en dos pies, el jefe de los que andan a cuatro patas es tatanka, el bison. Aquí está su cráneo seco, al verlo sabemos que también nosotros nos convertiremos en cráneos y esqueletos y de este modo caminaremos juntos por el camino de regreso al Gran Espíritu (...).

Aquí en la tierra, vivimos con el bison y le estamos agradecidos por ello, pues él nos da nuestro alimento y hace dichoso al pueblo, por esta razón invito y agradezco a nuestro pariente (...) Oh bison, ¡Tú eres la tierra!”

1.1.3. Figuras y símbolos con los que se relaciona lo sagrado.

El Dios lejano

Lo altísimo como cualidad divina se interpreta como una sensación de alejamiento del Ser supremo. Este alejamiento se atribuye a la extenuación que siente la divinidad por el esfuerzo que le ha supuesto la creación del cosmos. El Ser supremo se recluye en el cielo, legando la responsabilidad de concluir la obra a otros dioses inferiores, y por consiguiente, se aleja de los hombres cada vez más. Se convierte en el *Deus otiosus* (Dios ocioso). Poco a poco los antepasados míticos, diosas madres y dioses fecundadores van ocupando el lugar preeminente que le corresponde.

El canto con el que las poblaciones fang de las sabanas de África ecuatorial resumen su filosofía religiosa es una buena ilustración de esta sensación de separación y esta distancia que se produce entre el ser humano y el Ser supremo:

“Dios (Nzame) está en lo alto, el hombre abajo.
Dios es Dios, el hombre es el hombre.
Cada uno en su sitio, cada uno en su casa”
(Eliade, 1998, p. 93).

La importancia que el hombre ha atribuido a sus descubrimientos religiosos, culturales y económicos también se ha interpretado y entendido como una posible causa del sentimiento de ausencia de Dios. Las hierofanías más concretas y plausibles (sexualidad, prosperidad, fecundidad, mitología de la Madre Tierra, ...) llegan a suplantar al Dios celeste y trascendente. El descubrimiento de la agricultura puede haber contribuido a este sentimiento, es evidente que transformó la concepción del hombre y por ende también la concepción de lo sagrado. La experiencia religiosa se une intrínsecamente con la vida y por ello las hierofanías se vuelven más concretas.

Pero dicho todo esto, resulta sintomático ver que en medio de circunstancias en las que el pueblo se encuentra en una situación de extrema necesidad, los dioses que habían suplantado al Ser pierden su eficacia. Los hombres reconocen el poder de estos dioses para reproducir la vida en épocas prósperas y de paz, pero a su vez son conscientes de que estos dioses secundarios no poseen el poder necesario para salvarles en situaciones extremas. Por ello, dirigen de nuevo sus plegarias al Ser supremo que habían dejado relegado o incluso arrinconado. Esta manera de actuar con respecto a la divinidad no es una característica única de los pueblos primitivos, también les ocurría a los hebreos. En épocas de paz y opulencia económica descuidaban la relación con Yahveh y pasaban a venerar a las divinidades de los pueblos vecinos, y vez tras vez, cuando pasaban por situaciones de dificultad y gran peligro volvían a implorar a Yahveh.

En realidad, los únicos pueblos que han mantenido la preeminencia del Ser supremo han sido los pueblos pastores, y como consecuencia, en las religiones monoteístas (Yahveh, Alá, Ahura- Mazda).

Dios como Padre

Las creencias principales del grupo bantú se resumen en los siguientes dos principios: la existencia de dos mundos, uno visible y otro invisible, que interactúan entre sí y la creencia en Dios como Creador y Padre de todo lo que existe. Según el teólogo y profesor Mulago Gwa Cikala, para los bantús Dios no sólo es creador sino que continúa ocupándose de sus criaturas. Es él el que engendra, el que cultiva, el que hace crecer a los hombres y animales, el que hace germinar el grano, el que hace crecer las plantas y los árboles (Ries et al., 1995, p. 273). En otras palabras es un Dios inmaterial, todopoderoso y el origen de la vida de toda su creación.

De todos los medios y cosas de las que el hombre dispone, la vida es el bien máspreciado que el hombre puede disfrutar. En el África negra, todo lo relacionado con lo sagrado tiene que ver con la vida. Los elementos utilizados como para mediar entre la divinidad y el ser humano están relacionados con el regalo sagrado de la vida, ya sea porque la manifiestan, ya sea porque la transmiten. Es por eso que la procreación tiene connotaciones religiosas y cósmicas, puesto que para el africano constituye la expresión del acto creador original. Por ello, el regalo más noble concedido por Dios al hombre es la "capacidad de dar vida", capacidad contenida en los órganos genitales del hombre y la mujer. Esta es la razón por la que en sus representaciones figurativas de Dios este aparece con imágenes de órganos genitales.

En la mentalidad de los bantús, el rey o gran jefe personifica la divinidad, y de esta forma se establece una relación entre el poder supremo y lo sagrado. No obstante, los bantú prefieren considerar a Dios como Padre. Para ellos las relaciones de Dios con el hombre son de orden estrictamente personal, y lo expresarían con palabras como estas o con palabras parecidas: "Él me conoce, me oye, me comprende, se ocupa de mí y de mi vida personal".

En resumen, el origen de toda sacralidad se sitúa en el Preexistente, en el Principio sin principio, pero sin embargo, él es el origen de todo lo creado. Esta tribu tan peculiar entiende que el hombre fue la primera realidad sagrada creada y establece dos tipos de relaciones: la relación entre lo creado a la que llamaremos natural y la relación con Aquel de quien depende la vida y la muerte, la sobrenatural.

La desacralización de la naturaleza

La pérdida de la sacralidad de la naturaleza es propia de nuestra sociedad contemporánea, pero no ha sido un fenómeno de masas, más bien se ha reducido a pequeñas minorías ilustradas, predominantemente a hombres de ciencia. Para los demás, el mundo natural sigue inspirando los antiguos valores religiosos, así como majestad, misterio, asombro y regocijo ante la vida, ya sea en plantas, animales o en el propio ser humano. Más allá de los valores estéticos, que sin duda el hombre contemporáneo sigue apreciando en la naturaleza, lo que encontramos en nuestra sociedad son vestigios de una experiencia religiosa en parte olvidada y relegada.

No obstante, a pesar de que se haya dado una desacralización de la naturaleza, esta desacralización no ha sido completa. Tanto en China como en el Extremo Oriente la valoración religiosa se ha transformado en contemplación estética, incluso para aquellos ilustrados defensores de la desacralización. Nos referimos, por ejemplo, a la práctica milenaria que existía en China de crear jardines en pequeños recipientes, práctica que se abandonó a finales del s. XVIII y que se ha retomado en la actualidad. Estos pequeños jardines reciben el nombre de “montaña en miniatura”, nombre que hace referencia explícita a la montaña, símbolo del cosmos.

Los taoístas, al advertir la capacidad que estos universos en miniatura tenían de atraer las fuerzas místicas, han asimilado esta práctica convirtiéndola en apoyo fundamental de su meditación y recogimiento. Para ellos estos jardines tienen un doble significado. Por un lado, inspiran o reflejan la sacralidad al ser en sí mismos un universo cerrado, y por otro lado, en ellos se transforma la dimensión religiosa en emoción estética, es decir, la vibración puramente humana del *arte por el arte*.



Figura 6.- Jardín Imperial *Yuan Ming Yuan*, ruinas del Palacio Antiguo de Verano, ss. XVIII–XIX, Pekín.

Los taoístas, por su amor a la naturaleza, al crear estos jardines de manera artística, veían el arte no en la capacidad de someter a la naturaleza, sino en la de seguir con acierto sus caprichos. De esta manera, el jardín taoísta se caracteriza por una suerte de estudiado y sutil descuido, por un orden no del todo evidente y por la delicada y minimalista intervención humana. Es decir, la meta final del ermitaño taoísta era cambiar lo menos posible el orden natural para adaptarlo a sus necesidades.

1.2. PERSPECTIVA RELIGIOSA: LO NUMINOSO

1.2.1. Lo racional e irracional de la idea de Dios

Los postulados racionales no pueden describir a Dios de manera perfecta y completa, ya que están formados por principios categóricos que suelen adoptarse como ideas establecidas y fijas. Si afirmáramos que los enunciados racionales definen perfectamente a Dios, estaríamos reduciendo la divinidad al nivel de la comprensión humana y de nuestra capacidad de razonar, y de esta manera estaríamos empobreciendo la esencia de la divinidad.

No obstante, aceptamos que en alguna medida Dios puede ser conocido por el hombre. Si esto no fuera posible no nos podríamos referir a él, ni tampoco tendríamos una noción de la idea de divinidad. Si la idea de la divinidad no estuviera presente en nuestra concepción del mundo y en nuestra forma de pensar, la idea de la divinidad no formaría parte de nuestra existencia. La mística, a pesar de que se refiere al Ser como *árreton*, es decir, 'lo inefable e indefinible', considera que una parte de la divinidad sí que se puede comprender, y una buena muestra de ello son las obras de los místicos.

Pero más allá de eso, podemos afirmar que, adoptar una postura racional o irracional a la hora de describir la divinidad y la misma experiencia o vivencia religiosa responde al predominio de uno de estos dos extremos, el racional y el irracional. En un empeño por preservar la verdad revelada se ha visto perjudicada normalmente la parte irracional de la realidad descubierta. R. Otto explica el origen del racionalismo de esta forma:

La dogmática no encontró en la ortodoxia ningún medio de respetar sin menoscabo el carácter irracional de su objeto y conservarlo vivo en la emoción religiosa; y entonces, con evidente desconocimiento del mismo, racionalizó la idea de Dios por modo hartamente unilateral (Otto, 2001, p.11).

Los conceptos racionales hacen referencia a cualidades concretas y definibles, cercanas a la realidad del hombre. Pero resulta imposible capturar y sistematizar toda la realidad en conceptos, y a este sustrato de la realidad que es perceptible pero no verbalizable es a lo que llamamos "lo irracional".

Volviendo a la idea de la divinidad, podemos afirmar que Dios está fuera de toda razón, no sólo por incomprendible, sino también por inaprensible. Cuando hablamos de incomprendible nos referimos a que supera la forma del absoluto conocido, y por inaprensible hacemos referencia a lo misterioso, aquello que ni siquiera se puede llegar a pensar o imaginar.

Por consiguiente, el lenguaje del hombre no posee calificativos adecuados para expresar las cualidades divinas. El hombre se expresa en base a la realidad que le es conocida,

pero Dios participa de otra naturaleza diferente. Es por eso que, para referirnos a él, negamos nuestra naturaleza: lo in-finito, lo in-sondable, lo in-aprensible, etc. Cuando nos referimos a la divinidad en forma positiva, los atributos utilizados para calificar a Dios se diferencian de los atribuidos a los hombres, no en su cualidad sino en su forma: unos son absolutos, mientras que los otros son relativos.

R. Otto recurrió a la experiencia de lo sagrado vivida por el hombre para abordar el tema de lo sagrado. Y utilizó en su observación de las vivencias de lo sagrado las siguientes vías de análisis: la intuición como fuente de conocimiento religioso, la fe como la experiencia de misterio y el patrimonio histórico como el fundamento histórico.

En base a estas investigaciones, Otto llega a la conclusión de que lo sagrado se manifiesta en el hombre a través de una revelación interior y una revelación histórica, y que por medio de las hierofanias el hombre religioso percibe y descubre lo “numinoso”.

1.2.2. Aproximaciones al término de lo numinoso

1.2.2.1. Lo santo

El concepto de lo santo nace en la esfera religiosa. Su contenido es complejo y no puede explicarse y racionalizarse perfectamente. El término “santo”, tal y como era usado en lenguas como el hebreo, el griego y el latín, no tenía la acepción de valor moral que se fue incorporando con el paso del tiempo a su significado. En la actualidad, el diccionario define como “santo” el más alto grado moral, entendido como la bondad suprema’.

“Así, Kant llama santa a la voluntad que, sin vacilar, a impulsos del deber, obedece a la ley moral. En realidad, debería llamarse, simplemente, ‘voluntad moral perfecta’” (Otto, 2001, p. 11).

En un intento de definir lo santo sin el componente moral y racional, R. Otto acuña un neologismo, lo “numinoso”. Este concepto, que vamos a ir explicando a lo largo de esta sección, corresponde al sustrato en el que se fundamentan todas las religiones, en particular las religiones semíticas, y de forma especial, la religión de Israel o bíblica. Por consiguiente, haremos alusiones a esta última en más ocasiones, con la finalidad de esclarecer el significado de este concepto de la mejor manera posible.

1.2.2.2. *Mysterium tremendum*

Vamos intentar definir el concepto de “lo numinoso” por medio de analogías, expresiones simbólicas y comparaciones con otros sentimientos afines.

La expresión que más se aproxima al término numinoso es la de *mysterium tremendum*, aunque en realidad, el adjetivo *tremendum* no aporta cualidades que describan el

misterio. Más bien, el concepto de misterio está relacionado con lo oculto y lo secreto, y con aquello que no se entiende ni se comprende. Las palabras no pueden explicar el misterio. Pero, existe una parte positiva del misterio que se puede conocer, que se puede experimentar, aunque sea únicamente a través de un sentimiento. El sentimiento que el misterio produce en el hombre únicamente se puede expresar en analogía o en contraposición a otras emociones y sentimientos.

El estremecimiento está fuertemente ligado al desvelamiento de los misterios, y estos sólo pueden ser revelados a aquellos que tienen una actitud abierta a estas realidades, distinta de la actitud o reacción natural.

Lo que caracteriza a la “religión de los primitivos” son las primeras manifestaciones del pavor numinoso, que se presenta en forma de terror demoníaco. Es un terror de íntimo espanto. En este terror se percibe algo similar al terror que el hombre puede sentir por los fantasmas, ya que es un sentimiento que no lo produce ningún objeto material. Más tarde, las formas y los fantasmas engendrados son superados, reproduciendo nuevas formas que remiten al mismo sentimiento del *numen*.



Figura 7.- Valle de los Fantasmas, paisaje geográfico compuesto por formaciones geológicas producto de la erosión. Desierto de la Tatacoa, Colombia.

Este pavor produce un efecto corporal diferente al miedo natural, miedo al que nos referimos cuando decimos expresiones como: “le corrió un frío helado por el cuerpo”, “se me pone carne de gallina”, etc. El escalofrío que produce el miedo es algo sobrenatural. Pero ninguno de los diferentes tipos de miedo natural puede convertirse, por simple

incremento, en pavor numinoso. No obstante, a pesar de la diferencia que existe entre el sentimiento de lo numinoso de la divinidad y el pavor demoníaco, ambos tienen un mismo origen, un primer carácter fantasmal. Aquella vibración primordial vuelve a renovarse en la forma ennoblecida de un temblor y un enmudecimiento en la mente y el alma de la persona.

Así lo expresa el cántico del poeta místico alemán Gerhard Tersteegen (1697–1769):

Dios está presente,
calle todo en nosotros
y humíllese íntimamente ante Él.

Quizás esta sensación de pavor no es lo suficientemente fuerte como para confundir nuestros sentidos, pero aún así nos sobrecoge.

Realmente, a lo que estamos haciendo referencia es a la *orgé*, término que aparece tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento bajo el epígrafe de “cólera de Yahveh”. Su equivalente podría ser la misteriosa *ira deorum* que aparece en muchas religiones. La cólera divina nada tiene que ver con las propiedades morales de la divinidad. Se la ha caracterizado como “incalculable” y “arbitraria”, y se libera como una descarga de energía acumulada sobre aquel que se aproxime. La ira se racionaliza cuando se introduce como parte de la justicia divina en el castigo de las faltas morales. Pero en la representación bíblica, bajo la concepción ético-racional subyace un elemento irracional que causa terror y espanto. Una expresión análoga es el “celo de Yahveh”. La expresión “encelarse por Yahveh” también sugiere los atributos de lo tremendo: “Me consumió el celo de tu casa” (Sal 69, 10a).

Tanto *misterioso* como *tremendo* son dos aspectos y dos sentimientos del numen claramente diferenciados; a veces uno de los dos aspectos colma todo el volumen del espíritu, no dejando cabida para el otro concepto.

La reacción que causa el misterio podríamos denominarla “estupor”. Ya hemos dicho antes que el misterio está emparentado con lo extraño, lo que no se comprende y no se explica. Este concepto está tomado de la esfera de los sentimientos naturales del hombre y por analogía nos sirve para referirnos a la divinidad. Pero aquello que se acerca más al misterio religioso es “lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*” (Otto, 2001, p. 38). Aquello que nos resulta extraño y nos choca. Es lo no familiar, lo inhabitual, aquello que no se comprende y produce en nosotros asombro y estupor.

Este misterio lo encontramos en su forma más básica en las religiones primitivas. Muchos creen que el animismo se basa en el encuentro de seres o “almas” que no son vistas normalmente, pero sin embargo los “espíritus” y las “almas” son consecuencia del intento de racionalizar el enigma del *mirum*. La religión no nace de ahí, sino del intento de racionalización, que en la mayoría de los casos conlleva la pérdida de todo misterio. De hecho, los mitos sistematizados han sido aniquilados por completo al haber

disecionado el propio proceso religioso.

Lo “absolutamente heterogéneo” se adhiere a ciertos objetos ya de por sí enigmáticos. Estos objetos expresan una naturaleza desconocida que nos hace retroceder espantados. Su género y su esencia son inconmensurables para nuestra esencia personal. San Juan Crisóstomo decía que el *mirum*, por ser lo “absolutamente heterogéneo”, es inaprensible e incomprensible, no se puede definir en un concepto porque trasciende a todas las categorías de nuestro pensamiento. Pero no sólo las rebasa sino que las hace ineficaces, llegando incluso a ser paradójicamente incomprensibles. A este fenómeno se le ha denominado “antinomia”, es decir, son ‘predicados opuestos que parecen estar en antagonismo irreconciliable e irresoluble’.

La mística, al ser tan rica en paradojas y antinomias, ha creado una teología del *mirum* y de lo “absolutamente heterogéneo”. Esto quiere decir que al igual que el objeto divino-demoníaco se presenta de manera terrorífica, también posee otro lado seductor y atractivo. El individuo que tiembla ante su presencia siente al mismo tiempo el impulso de acercarse y formar parte de él.

Asumir la irracionalidad de la divinidad no implica aceptar toda clase de especulaciones. Queremos definir certeramente aquello que se queda en un mero sentimiento, para llegar así a una definición con pretensión de validez objetiva, que no presente dudas, aunque su concepto sea simbólico.



Figura 8.- Quince *moáis* (en lengua rapanui significa ‘escultura’) esculpidos por los rapanui, una de las etnias de la Isla de Pascua. Isla de Chile, Polinesia.

1.2.2.3. El sentimiento de ser criatura y la absoluta dependencia

Friedrich Schleiermacher (1768–1834), teólogo y filósofo alemán, estudió una sensación cercana al concepto que nos proponemos desarrollar, es decir, no analizó el término en sí mismo sino la sensación que este produce en nosotros. Nos referimos a la percepción que el ser humano tiene de *ser criatura*, percepción que le conduce a la sensación de “absoluta dependencia”. Entendemos por “sentimiento de criatura” la sensación que tiene el ser humano “que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente aquel que está sobre todas las criaturas” (Otto, 2001, p. 18). Un claro ejemplo del sentimiento al que nos referimos pueden ser las palabras que pronunció Abraham al hablar con Dios sobre la muerte de los sodomitas: “He aquí que me atrevo a hablarte, yo, yo que soy polvo y ceniza” (Gen 18,27). Como indicábamos anteriormente, este sentimiento no nos revela características propias de la prepotencia que ha generado esa emoción, entendiendo por “prepotencia” la divinidad, la autoridad suprema, pero por resonancia simpática observamos la reacción que “esa” prepotencia produce en nuestro interior.

Schleiermacher afirmaba que la religión se fundamenta en el “sentimiento de criatura” y en la idea de la “absoluta dependencia”. Para él esta percepción subjetiva nos remite y en cierta medida nos conduce a la divinidad. Esto difiere de la realidad percibida psicológicamente, porque el “sentimiento de criatura” es un efecto subjetivo, una reacción vinculada a algo que está fuera de nosotros mismos, o sea, estamos hablando de nuevo de lo numinoso.

1.2.2.4. Aspectos de la prepotencia (Majestas)

Otro aspecto importante del *numen* es su inaccesibilidad, y para describir este aspecto utilizaremos el término *majestad*. Esta palabra hace referencia a cualidades tales como el poder, la potencia, la prepotencia, la omnipotencia, etc., conservando cierto vestigio de lo numinoso en su definición. La majestad es, en cierta manera, un reflejo de lo tremendo. El “sentimiento de criatura”, ya descrito anteriormente, se convierte en la reacción que tiene el hombre ante la majestad; es el acto reflejo de anonadamiento, de desestima ante la potencia superior.

Schleiermacher relaciona *sentirse dependiente con sentirse condicionado*. Su razonamiento parte del sentimiento de criatura que surge en el ser humano al estar ante el Ser. Este asumiría en sí todas las causas, el poder de condicionarlo todo. Como bien indica R. Otto, esto pertenece al lado racional de la idea de Dios, no a su lado irracional. Tomamos como modelo la frase de Abraham: “He aquí que me atrevo a hablarte, yo, yo que soy polvo y ceniza” (Gen 18,27).



Figura 9.- Máscara ceremonial del cazador del pulpo, llevada por un danzante qagyuhl, 1914. El danzante que lleva esta máscara representa el papel del cazador que mata al pulpo gigante que come seres humanos de la mitología Bella Bella.

En esta frase el sentimiento al que Abraham hace referencia no es al de criatura, sino al de su propia nulidad frente a la prepotencia. No es el sentimiento de criatura lo que le embarga, sino el sentimiento de realidad absoluta, de su realidad ante lo prepotente. Podemos llegar a hablar de una *annihilatio* (aniquilación) del sujeto frente a la realidad única y absoluta del Ser trascendente. Esto es lo que ha configurado la base de la mística.

Algunos ejemplos de místicos que en sus escritos han expresado esta sensación que estamos describiendo pueden ser de ayuda para entender mejor este concepto. C. Greich, un místico cristiano, llegó a decir: "El hombre se hunde y derrite en su propia nada, en su pequeñez. Cuanto más clara y pura se le aparece la grandeza de Dios, tanto más reconoce su pequeñez" (Otto, 2001, p. 32). Las palabras del místico mahometano Bajesid Bostami también son ilustrativas:

Entonces, el Señor, el muy alto, me descubrió su secreto y me reveló toda su gloria. Allí, mientras yo le contemplaba, no con los míos sino con sus propios ojos, vi que mi luz, comparada con la suya, no era más que tiniebla y oscuridad. Y que mi grandeza y mi magnificencia no era nada ante la suya. Y cuando con los ojos de la verdad examiné las obras de la piedad y devoción que había realizado en su servicio, reconocí al punto que todas procedían de Él mismo y no de mí (Otto, 2001, p. 32).

La mística, en cualquiera de sus versiones, es el resultado de la potencialización del elemento irracional de la religión, y en ella se generan diferentes versiones dependiendo de a qué elementos se les da más importancia. Una idea a la que la mística hace referencia una y otra vez es la de la exaltación del Ser frente a la humildad humana.

1.2.3. La expresión negativa: Teología apofática

En la mística, cuando se produce una revelación enorme, que parece indescriptible, el sentimiento del que la recibe llega a su máxima tensión, y esta persona sólo es capaz de expresar esta revelación o experiencia mística con un lenguaje caracterizado por la negación o lo negativo. Al escuchar las palabras expresadas apreciamos su contenido positivo, a pesar o gracias a lo negativo. La teología negativa, también llamada teología apofática, es una vía teológica que se ha desarrollado sobre este principio, ya que se aparta de todo conocimiento positivo de la naturaleza o esencia de Dios. Este himno de Ernst Lange (1650–1727) puede ser un buen ejemplo de la expresión de lo negativo:

¡Oh Dios! Abismo sin igual hondura,
¿cómo podré conocerte bastamente?
Suma eminencia, ¿cómo podrá mi boca
designarte por tus atributos?
Tú eres un inabarcable mar,
y yo me sumo en tu compasión.
Mi corazón está vacío de verdadero saber,
acógele entre tus brazos.
Es verdad que yo quisiera representarte para mí
y para otros,
pero me doy cuenta de mi debilidad.
Porque todo cuanto eres
no tiene principio ni fin;
y en ello pierdo todos los sentidos.

Ernst Lange (1727), *Hymnus aut Gottes Majestat* (Himnos a la Majestad Divina)
(Otto, 2001, p. 53)

Este poema es una muestra de la autonomía que existe entre un contenido y la expresión del mismo mediante conceptos. En ocasiones, el contenido sólo puede ser entendido y apreciado en profundidad si uno ha experimentado el sentimiento que este contenido produce. Más adelante hablaremos de la *paradoja*, un recurso literario que también ha

sido utilizado por el ser humano para referirse a lo “absolutamente heterogéneo”.

La imagen de la totalidad se resume en la unión de los contrarios, en lo que ha venido a denominarse *coincidencia oppositorum*. Carl G. Jung estableció este concepto como un modelo de la constitución del Ser y también como el común denominador de las manifestaciones teofánticas. C. Jung asegura que tanto en lo sueños —en “intervalos” del interior inconsciente—, como en los documentos legados por las grandes culturas —desde la consciencia— no faltan ejemplos de símbolos de la totalidad donde se concentran figuras conflictivas e irreductibles.

1.2.4. Lo sublime y lo numinoso

Tanto lo sublime como lo numinoso son conceptos que no se pueden explicar por sí mismos porque desbordan nuestro límite de comprensión racional. Si analizamos las sensaciones que provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime, vemos que en sí mismas no son cualidades consustanciales a lo sublime. Una magnitud no es sublime por el simple hecho de ser muy grande, el concepto mismo se queda sin desarrollar.

El estímulo que nos produce un objeto sublime tiene una doble cualidad, es atrayente y genera espacio al mismo tiempo, o sea, nos produce tanto terror como felicidad. Si reconocemos que lo sublime despierta en nosotros estas emociones, podríamos descartar la teoría de la transformación de lo sublime en numinoso, es decir, la idea de que el sentimiento estético evoluciona hacia el sentimiento religioso. Aunque admitamos el estímulo que ejerce lo sublime en la apreciación de lo numinoso, pensamos que lo sublime responde a un sentimiento religioso anterior a él, desposeído de su espíritu racional y sus facultades religiosas.



(Página anterior) Figura 10.- Dolmen Pentre Ifan, Neolítico (aprox. 3.500 a. C.), situado en Nevern, Pembrokeshire, Gales.

La principal manifestación artística de la Edad de los Metales son las construcciones megalíticas. Estaban formadas por gigantescos bloques de piedra que se utilizaban como sepulturas colectivas y santuarios. Las construcciones más frecuentes son las siguientes:

- *Menhir*. Es una gran piedra clavada en el suelo. A veces los menhires se colocaban formando un círculo (denominado *crómlech*) o una hilera (llamada alineamiento).
- *Dolmen*. Está formado por losas verticales que hacen de paredes y otra horizontal que constituye la cubierta o techo. Se utilizaba como cámara funeraria.

De todas formas, intentar reproducir en el espectador el sentimiento de lo sublime ha sido uno de los medios más efectivos para representar lo numinoso, especialmente en la arquitectura. La utilización de lo sublime con esta finalidad no es algo nuevo, ya que si nos remontamos a las culturas más arcaicas y primitivas, vemos que intentaban plasmar lo sublime en sus construcciones arquitectónicas religiosas. Los hombres de la antigüedad buscaban formas que capturaran lo mágico o que al menos lo evocaran. En su empeño por lograrlo, levantaron grandes bloques de piedra aislados (*menhires*), o con ellos formaban grandes construcciones (*dólmenes*) o grandes círculos (*crómlech*), zigurats, pirámides o templos como la esfinge de Gizeh; y se puede percibir con facilidad que a todas estas construcciones les rodea un oscuro sentimiento de grandeza solemne.

El arte encuentra la huella de lo mágico. Pero lo mágico no es más que una forma encubierta y velada de lo numinoso. Es su forma primaria y tosca que paulatinamente se ha ido ennobleciendo y modificando.

En las épocas clásicas de las dinastías T'ang y Sung, la pintura china, ya sea religiosa o paisajística, expresa la nada y el vacío como un ideograma numinoso. El arte oriental conoce, además del silencio y la oscuridad, otra forma de producir la impresión numinosa: el vacío. R. Otto lo expresa con especial lucidez: "El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa" (Otto, 2001, p. 51).

Cada uno de estos elementos —la oscuridad, el silencio y el vacío— son una negación del presente y de lo fáctico. Es una forma de iluminar lo que hemos denominado como lo "absolutamente heterogéneo".

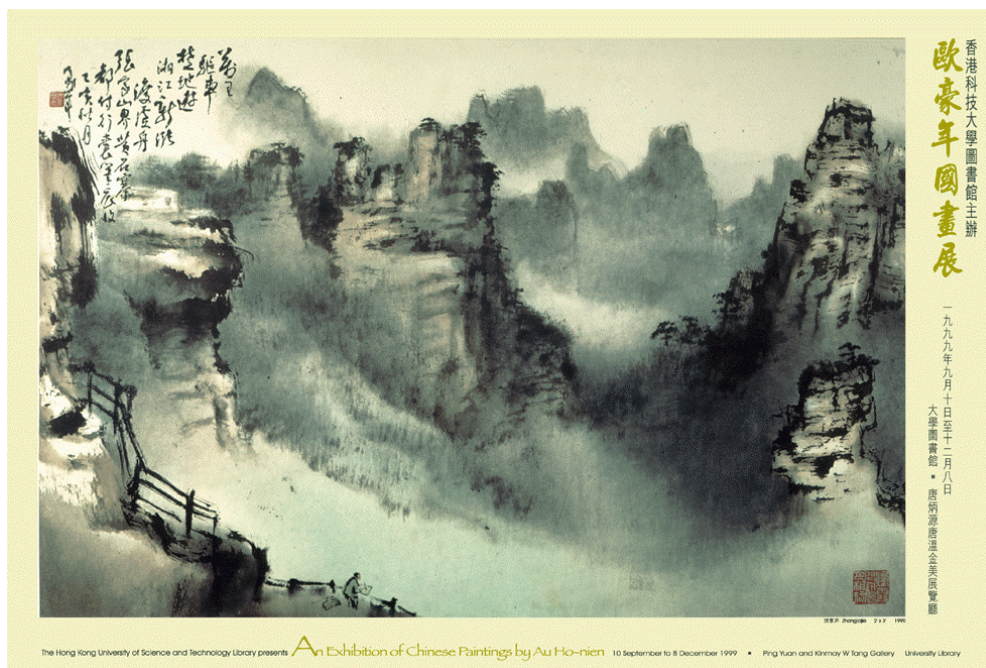


Figura 11.- Au Ho-nien, *Pintura*, 1935. Exposición en la Biblioteca de Ciencia y Tecnología de la Universidad de Hong Kong, China, en 1999.

“En estas imágenes yace, entre oculto y manifiesto, más de un misterio profundo. Allí está el conocimiento de la nada, el conocimiento del “vacío”, el conocimiento del Tao del cielo y de la tierra, que también es el Tao del corazón humano. Y así, a pesar de su eterna agitación, aparecen esas imágenes como tan lejanas y tranquilas, que se diría que alientan misteriosamente bajo el mar”.

Otto Fischer, *Chinesische Landschaft* (La pintura china de paisaje), en *Das Kunstblatt*, enero de 1920.

1.2.5. La relación del hombre con lo numinoso

No sabemos qué es lo que ha llevado al hombre a buscar lo numinoso. No estamos pensando en una búsqueda motivada por los beneficios que puede recibir del Ser, sino en su anhelo por el Dador. En esta búsqueda, el hombre ha recurrido a explicaciones racionales tales como los mitos y también a ritos, acciones sacramentales, etc. con el fin de tener contacto con lo numinoso. Pero también ha intentado apoderarse de lo religioso y misterioso, o ha pretendido saturarse e identificarse con la divinidad a través de procedimientos extraños.

Un claro ejemplo de esta búsqueda se puede apreciar en los místicos, ya que la razón de ser de la mística es conocer y experimentar lo divino. R. Otto ha clasificado las prácticas místicas en dos grandes grupos:

- a) Los que prosiguen la identificación con el *numen* por medio de actos mágicos culturales: fórmulas, bendiciones, conjuros, consagraciones, sortilegios y acciones de esta índole.
- b) Los que intentan apoderarse del *numen* a través de la práctica chamanística, mediante la cual hacen morar al *numen* en su interior, y se hinchan y se llenan de él en la exaltación

y el éxtasis. Para ellos su origen es exclusivamente mágico y el propósito de apoderarse del numen se convierte en su único objetivo; para ello se adiestran en la práctica de la ascética, es decir, en esforzadas disciplinas mediante las cuales buscan la perfección de sí mismos por sus propios medios. El misterio percibido y sentido no se puede definir, sólo se puede “vivir”. Y esta práctica de vivir lo misterioso es en lo que consiste la beatificación.

Otro ejemplo puede ser el concepto de *salvación*. Aun entendiéndolo en parte, conserva un “algo” un tanto extraño. Lo percibimos con un cierto desinterés y tedio, pues aun comprendiéndolo, no lo entendemos en absoluto; escapa a nuestro entendimiento, resulta algo “absolutamente heterogéneo”.



Figura 12.- Chamán de la etnia tungú, llamada actualmente evenki o evenki. Norte de Siberia, Rusia.



Figura 13.- Adornos en la espalda de un chamán tungú, Siberia, Rusia

Los chamanes pueden ser tanto hombre como mujeres. Tienen un estatus especial dentro del grupo y en muchos casos tienen un cargo de liderazgo en la comunidad. Justifican su autoridad por su capacidad de videncia y sus experiencias en el mundo de los espíritus. Estas experiencias significan los males que acontecen en la comunidad y confieren al chamán el poder de cambiarlas, ya sea a través de ritos, danzas y procedimientos similares.

1.3. PERSPECTIVA PSICOLÓGICA: EL INCONSCIENTE Y LA CONCIENCA

1.3.1. Lo religioso, el inconsciente y el símbolo

Carl G. Jung postula que lo que se diagnosticaba anteriormente como “miedo a Dios” hoy ha derivado en ansiedad neurótica o en algún tipo de fobia. Se trata de una nueva forma de interpretación del antiguo fenómeno de la obsesión. Freud califica a la religión como una neurosis obsesiva, y lo justifica en la relación mantenida con el padre. “La religión es la neurosis obsesiva común al género humano; como en el caso del niño, proviene igualmente del complejo de Edipo, de la relación del padre” (Frankl, 2002, p. 76). La neurosis obsesiva también se puede denominar ‘trastorno obsesivo compulsivo (TOC)’, según el cual, el individuo está atrapado en un esquema de pensamientos y conductas repetitivas que carecen de sentido y generan angustia, muy difícil de vencer. Un caso severo no tratado, puede destruir la capacidad de una persona para funcionar con normalidad, ya sea en el trabajo, en la escuela, o hasta en casa.

Víctor E. Frankl disiente con Freud cuando define la religión como neurosis obsesiva, pero acepta su idea como una definición de ‘la religiosidad enferma o contenida’. Esto se manifiesta cuando la fe reprimida degenera en superstición. Podríamos estar hablando de la compensación de la *psique* ante la negación de la transcendencia.

Muchas de las imágenes y asociaciones oníricas nos remiten a mitos y ritos arcaicos. Freud llama a estos mitos y ritos “remanentes arcaicos” ya que son elementos psíquicos que han permanecido en la mente humana desde tiempos inmemoriales. Estas imágenes funcionan como un vínculo entre dos mundos: el mundo racional y el del instinto. Jung explica estas imágenes desde la emanación de los sueños de las edades primitivas y desde fantasías creadoras, que después fueron elaboradas cuidadosa y conscientemente en símbolos y conceptos.

La no visualización del concepto de Dios fomenta en la persona la idea de que estas imágenes “no son verdad”, pero más que decir que son falsas Jung las define como que “no son suficiente verdad”, ya que son conceptos que han acompañado al ser humano desde los tiempos prehistóricos. Resulta asombrosa la facilidad con la que estas imágenes vienen a la conciencia a la mínima provocación.

Los símbolos religiosos y las creencias dan sentido a la vida del ser humano y le proporcionan una perspectiva más amplia que su limitada existencia, lo que conlleva un desarrollo más amplio de la personalidad y una vida más plena.

Realmente se desconoce el origen de los mitos, pero una de las explicaciones más aceptada atribuye la creación de estos a los antiguos narradores de sueños y fantasías. Este género de literatura oral ha llegado hasta nuestros días en forma de poetas y filósofos. Las representaciones de los seres mitológicos son ahora curiosidades de museos. Los arquetipos expresados siguen manteniendo su fuerza a la hora de impresionar la mente humana. Nos preguntamos si los monstruos que aparecen en las películas de terror son

una nueva expresión de aquellos arquetipos.

El símbolo es un signo que nos sirve para “re-conocer” algo. El primer significado de la palabra “símbolo” tiene su origen en el reconocimiento o reencuentro de dos personas, las cuales en la distancia conservan una parte de un objeto divisible, y al reencontrarse unen las dos partes de ese mismo objeto.

De igual manera, el símbolo se convierte en un elemento que sirve de mediación entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino. Según G. Durand “la función simbólica nace de la imposibilidad del hombre de limitarse al sentido propio de las cosas” (Ries et al., 1995, p. 42). El símbolo crea un lenguaje que revela al hombre valores más allá de lo temporal y de lo consciente. El cosmos, a través del símbolo, habla al hombre y le hace reconocer realidades que no son evidentes por sí mismas. Por otra parte, M. Eliade en sus obras señala en varias ocasiones al pensamiento simbólico como elemento consustancial al hombre y también como el origen del lenguaje.

En los símbolos existe una dimensión onírica, la de los sueños, donde los simbolismos más arcaicos cambian de la función cósmica a la función psíquica. El símbolo constituye el lazo del hombre con lo sagrado, tanto en su versión religiosa como en la visión desarrollada y analizada por Freud y Jung. Por lo tanto, tiene el mismo impacto manifestar lo sagrado en el “cosmos” que revelarlo en la *psique*, pues ambos constituyen los dos polos de una misma expresividad, ya sea a través de mi expresión o por mi interpretación del cosmos. “Yo me autoexpreso al expresar el mundo; yo exploro mi propia ‘sacralidad’ al intentar descifrar el mundo” (Ricoeur, 1982, p. 175). Esto lo desarrollaremos en el capítulo cuatro dedicado al símbolo.

Los símbolos también se pueden clasificar como símbolos naturales y símbolos culturales. Entendemos que símbolos naturales son aquellos que derivan del contenido inconsciente de la *psique* y que representan variaciones de las imágenes arquetípicas. Si ahondamos en ellos podemos encontrar que hunden sus raíces en imágenes de relatos muy antiguos. Mientras que los símbolos culturales son los que expresan las verdades eternas. Estos se transforman en imágenes colectivas aceptadas y reconocidas por las sociedades civilizadas.

El hombre moderno está dominado por el racionalismo, y ello le lleva a estar sometido de forma no consciente a su propio “inframundo psíquico”. Piensa que se libró de aquello que era una *superstición*, pero esta pérdida le ha traído el menoscabo de sus valores espirituales, la desorientación y la disociación. Como han descrito los antropólogos, la pérdida de los valores espirituales de una sociedad primitiva desemboca en la pérdida del sentido de su existencia, así como en la desintegración social y el decaimiento moral del pueblo.

Los beneficios del avance del conocimiento científico son conocidos por todos, pero sin duda alguna, este progreso científico ha acarreado una deshumanización del mundo. El hombre se encuentra cada vez más aislado del cosmos. La pérdida de su “identidad

inconsciente” emotiva ha supuesto un detrimento en las repercusiones simbólicas. Esto se compensa con los símbolos que aparecen en nuestros sueños. Estos símbolos, algo peculiares, están en el lenguaje de la naturaleza y deben ser traducidos para su comprensión. Por si fuera poco, nos encontramos con otra dificultad añadida: las palabras racionales del lenguaje moderno se encuentran destituidas de toda significación mística.

Exteriormente el ser humano se ha limpiado de elementos supersticiosos e irracionales, pero otra cosa muy diferente es lo que ocurre en su mundo interior. Los arquetipos se actualizan al intentar descubrir el por qué y de qué modo tienen significado en la vida del hombre. De hecho, en el sueño estos arquetipos adquieren una vida y un significado en relación con la persona que los está soñando. La forma en que son relatados es de gran importancia para descubrir su significado. En la amnesia infantil encontramos imágenes lumínicas en extraños fragmentos mitológicos, que pueden volver a aparecer en posteriores psicosis. La interpretación de los símbolos se convierte en algo sustancial, ya que los símbolos son los intentos naturales del ser humano para reconciliar y unir los opuestos en la *psique*.

A pesar de que nos enorgullecemos por el dominio que ejercemos en la naturaleza, deberíamos reconocer que más bien somos sus víctimas, ya que no sabemos dominar nuestra propia naturaleza.

La diosa actual es la razón, nuestra mayor y más trágica ilusión. Ante la contienda por obtener la supremacía y el poder de unos hombres sobre otros, hemos de preguntarnos si realmente la naturaleza ha sido conquistada por la razón, o si forma parte de otra ilusión del ser humano.

De hecho, los símbolos menos racionales son los que han sido considerados como con más posibilidades de contener lo esencial siendo mayor su condición poética y mostrándose al alcance de todos.

1.3.2. La relación entre el consciente y el inconsciente

Hay muchas personas que niegan el inconsciente debido a que tal afirmación implicaría la existencia de dos personalidades en un mismo sujeto. Si fuera así estarían hablando de un trastorno en la mente que ha sido diagnosticado como una enfermedad contemporánea, nos estamos refiriendo al trastorno psiquiátrico denominado “la personalidad dividida”. Pero si negamos la existencia del inconsciente afirmamos que el conocimiento actual que tenemos de la *psique* es completo, lo cual es una aseveración falsa. Vendría a ser como decir que conocemos todo el universo. La conciencia es una parte desconocida de la *psique* humana. Una de sus características más singulares es que es muy frágil y puede ser fácilmente dañada.

Los antropólogos ya hablaban de la “pérdida del alma” en los pueblos primitivos. Este fenómeno era considerado como uno de los desórdenes más comunes, pues significaba la ruptura perceptible de la conciencia con el inconsciente, o sea, una disociación.



Figura14.- Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944. Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

En el empeño por liberar a la imaginación del corsé de la razón, los surrealistas creían que la única forma de hacerlo era teniendo acceso al subconsciente. Su temática es la de los sueños. El arte será para ellos un método de conocimiento de la realidad interior, no visible.

Sigmund Freud fue el precursor de la exploración empírica del inconsciente en lo consciente. Se basó en el presupuesto de que los sueños estaban vinculados a pensamientos y problemas conscientes. Esta presuposición se fundamentaba en la tesis de importantes neurólogos, como Pierre Janet, que defendían la relación de los síntomas neuróticos con la experiencia consciente. Bajo ese presupuesto, Freud declaraba la posibilidad de traicionar al consciente a través de la plática consciente del sueño, y de esta forma llegar a conocer la causa inconsciente de las dolencias. Todo cuanto se expresara apuntaría al origen o raíz del malestar, ya fuera por lo que se dijera o por lo que se omitiera.

Si queremos investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños se convierten en un material básico y accesible pero hay algunos axiomas que tenemos que

Sigmund Freud fue el precursor de la exploración empírica del inconsciente en lo consciente. Se basó en el presupuesto de que los sueños estaban vinculados a pensamientos y problemas conscientes. Esta presuposición se fundamentaba en la tesis de importantes neurólogos, como Pierre Janet, que defendían la relación de los síntomas neuróticos con la experiencia consciente. Bajo ese presupuesto, Freud declaraba la posibilidad de traicionar al consciente a través de la plática consciente del sueño, y de esta forma llegar a conocer la causa inconsciente de las dolencias. Todo cuanto se expresara apuntaría al origen o raíz del malestar, ya fuera por lo que se dijera o por lo que se omitiera.

Si queremos investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños se convierten en un material básico y accesible pero hay algunos axiomas que tenemos que tener en cuenta:

- 1) Debemos entender el sueño como un hecho, y no acercarnos a él con suposiciones previas.
- 2) El sueño es una expresión específica del inconsciente. Posee una estructura diferente a nuestro tiempo consciente. En el sueño pueden coexistir imágenes contradictorias. La percepción del tiempo es diferente y las cosas corrientes pueden llegar a tomar un aspecto fascinante o amenazador.

Por otra parte, Carl G. Jung puntualiza que todo concepto consciente de nuestra mente tiene sus propias asociaciones psíquicas. Esto explica las expresiones de conceptos en los sueños que remiten a significados inconscientes. Los pensamientos conscientes se limitan a las expresiones racionales despojadas de toda asociación psíquica porque hemos trasferido al inconsciente las asociaciones fantásticas que nos inspiran los objetos.



Figura 15.- Pintor Codros, Tondo de kílix ático, de figuras rojas, c. 440-430 a. C. Altes Museum, Berlín (inv. 2538). Egeo, mítico rey de Atenas, consultando el Oráculo délfico a la Pitia, que está sentada en un trípode.

Los mensajes del inconsciente son similares a los mensajes del oráculo, que son proféticos a la vez que ambiguos.

Los mensajes que vienen a la consciencia a través del sueño pretenden compensar las deficiencias de la personalidad, y al mismo tiempo advertir de los peligros de la vida presente.

Se decía que los hombre primitivos estaban dominados por sus instintos. El hombre moderno *racional*, al aprender a *dominarse*, ha creado una separación entre la conciencia y los instintos de la *psique* humana, llegando incluso a la disociación somática del fenómeno psíquico. Los símbolos oníricos, mensajeros de la parte inconsciente, informan a la razón, pero necesitan ser interpretados para de esta forma volver a aprender el lenguaje de los instintos. Pero cada ser humano es distinto y se encuentra en etapas y/o circunstancias diferentes, por lo que resulta prácticamente imposible clasificar los sueños y los símbolos oníricos.

Como decíamos previamente, el inconsciente es una contribución del inconsciente a la parte consciente. Desde la perspectiva defendida por Jung, no podemos pensar que hay un significado estándar para cada símbolo ni establecer la asociación *libre* propuesta por Freud, ya que estaríamos llegando a una equivocación. Jung defiende que “ninguna imagen simbólica individual puede decirse que tenga un significado general dogmáticamente fijado” (Jung, 1995, p. 30), por tanto, propone un método interpretativo basado en las asociaciones que proyecta el soñante en su propio sueño.

El mismo autor contrapone el concepto de “sentimiento” al de “intuición”, y también hace hincapié en la función racional del sentimiento al explicarlo como juicio de valor: “Esto es bueno o malo, agradable o desagradable, etc.” es decir, se emite un juicio de valor frente a la emoción comúnmente atribuida. La intuición, en cambio, es una función irracional basada en la sospecha. Es más bien un acto involuntario dependiente de circunstancias externas e internas.

Las teorías de Freud vinieron a confirmar el desprecio que en general se profesaba hacia la *psique*, y que posteriormente degeneró en el *detritus morales*. Desde otro punto de vista, Víctor E. Frankl atribuye una parte espiritual al inconsciente. Este autor defiende la valoración del ser humano propia del psicoanálisis, es decir, no sólo como ser impulsado sino también como ser responsable, como ser existencial. Frankl se fundamenta en la tesis defendida por Jaspers sobre “el ser que decide” así como en las de Heidegger y Bilnswanger del “sé ahí”. La parte más profunda del ser humano, la espiritual-existencial, es siempre inconsciente porque el espíritu procede del inconsciente. Esto explicaría lo que tiene de necesaria e irreductible la espiritualidad. Así lo expresó ya Jung: “El inconsciente no debe ser desdeñado; es tan natural como ilimitado, y tan poderoso como las estrellas” (Jung, 1995, p. 103).

1.3.3. Un acercamiento al inconsciente a través de lo siniestro

Schelling define “lo siniestro” (*das Unheimliche*) como aquello que ‘debiendo permanecer oculto se ha revelado’ (Trías, 2001, p. 37). Más adelante en esta obra, sostiene que la apropiada medida entre presentación y ocultación del lado oscuro y malo del deseo es lo que produce que la obra esté viva. El arte transfigura estos deseos semisecretos, semiprohibidos en la materia, conservando su fuente de vitalidad.

A la teoría de Schelling se suma la de Eugenio Trías, quien afirmó que lo siniestro se

configura como condición y límite de la belleza. El elemento que no posee lo siniestro carece de fuerza y de vitalidad. Desde este punto de vista, Trías define “lo bello” como el ‘comienzo de lo terrible soportable para el hombre’ (Trías, 2001, p. 81).

Lo que configura a una obra como bella es su capacidad de revelar y esconder algo siniestro, entendido lo siniestro con un doble carácter: próximo y lejano, reconocido e inhóspito.

Lo siniestro sin mediación o sin transformación desintegra el efecto estético, límite del mismo. La belleza es el velo ordenado a través del cual se presenta el caos, aquello que la Grecia clásica definía como “horror”, es decir, la confusión, la indeterminación, la desmesura, lo monstruoso en el pensamiento y en la acción. Y todo eso se convierte en límite, en la *sombra de lo bello*, que llega a su máxima expresión en la estética y en la religión.

La limitación de la belleza, aprehensible con el entendimiento, encuentra su fundamento en el espacio humano, no divino. Lo familiar y lo cotidiano deja de serlo, produciendo en nosotros un sentimiento inhóspito y desasosegante. También se ha explicado la limitación de la belleza como la expulsión de la conciencia de los deseos arcaicos y más básicos, que vuelven a nosotros en forma de presencias espectrales y suscitan en nosotros sentimientos ambivalentes.

Desde el romanticismo comenzó un movimiento de aproximación al núcleo vital del hombre, a la matriz simbólica, es decir, al inconsciente. Debido a la influencia de las investigaciones de Freud, el inconsciente sagrado de los románticos se empezó a estudiar como el concepto crítico y antropológico del deseo inconsciente del ser humano, y esta transformación fue la que llevó a profundizar en lo sublime a través de lo siniestro. Hoy en día en el arte contemporáneo el ser humano experimenta el límite, hasta el extremo de sentir vértigo.

El arte es un velo, una ilusión, una evasión a la apariencia sensible. Es como un ilusionismo que lleva a engaño, pero que a su vez es también revelador. Por ello, necesitamos el inconsciente y la lucidez necesaria de la conciencia para racionalizar la realidad.

1.3.4. Una interpretación de la conciencia

Hemos mencionado anteriormente que el ser humano no es únicamente, tal y como lo define el psicoanálisis, un ser impulsado. Es un *ser responsable*, un ser existencial. La conciencia nos habla del hombre al que pertenece. De esta forma, en la conciencia ontológica (Bewußtsein) se descubre “un ser que es” (Sein) mientras que en la conciencia ética (Gewissen) es un “ser que todavía no es, un ser que debe ser (Seinsollendes)” (Frankl, 2002, p. 33). La conciencia sugiere algo que no es real, algo que es posible. La conciencia nos descubre algo que está por hacerse real y es anticipado espiritualmente. Esto es lo que llamamos “intuición”.

Por otra parte, el instinto vital tiende hacia lo universal y descuida lo individual, mientras que el instinto ético tiende hacia lo concreto. A esto es a lo que llamamos "conciencia". La conciencia incluye siempre el *ahí* concreto de mi *ser* personal. El amor y la conciencia se originan en lo individual. En ambos, entra de forma activa la capacidad de decisión. Si una elección se halla determinada por un impulso, por una imagen fuera del yo, no se puede hablar de amor. "En el amor ninguno es impulsado por un ello sino que un yo, decide por un tú" (Frankl, 2002, p. 37).

Toda pregunta de la conciencia responde a un *a qué* y un *ante qué*. Mi deber responde a *lo que debo querer*. La conciencia sólo se hace comprensible a partir de una región extrahumana, y en relación con la noción de *criatura*, ya que habla de algo distinto de mí mismo. Esta conciencia no viene del hombre, encontramos una instancia extrahumana, con carácter muy personal, fiel reflejo de la persona humana. La conciencia es un resto del Ser, al igual que el ombligo es un resto de nuestra vida dentro del útero materno. O dicho con otras palabras, el ombligo nos remite al organismo materno así como la conciencia nos remite a la transcendencia. Sólo se entiende la conciencia a través de ella.

Ningún ideal de "superyó" tendría efecto en nosotros si sólo fuera una construcción ideal inventada por nosotros mismos. Cuando, en alguna manera, es una idea que nos viene dada su poder aumenta sobre nosotros. Jean-Paul Sartre propone que el hombre se invente al hombre, sin necesidad de ninguna región extrahumana. Pero como explica Frankl, el "ello" no se puede reprimir a sí mismo, así como tampoco puede legislarse el "yo". El "yo" necesita de la autoridad de la transcendencia y no puede legislarse a sí mismo desde la propia inmanencia. El psicoanálisis lo resumiría de esta forma: "el 'yo' se saca a sí mismo de la ciénaga del 'ello' asiéndose al mechón del 'superyó'" (Frankl, 2002, p. 63). El ser humano se convierte al mismo tiempo en señor y criatura. "Como señor de mi voluntad soy creador, como siervo de mi conciencia soy criatura" (Frankl, 2002, p. 58).

La verdadera y auténtica religiosidad no tiene carácter impulsivo sino decisivo, porque la religiosidad o es trascendental o estamos hablando de otra cosa. La religiosidad inconsciente o la espiritualidad existencial no puede ser considerada como algo innato. La religiosidad o espiritualidad no es innata porque no está encadenada a lo biológico. Las variantes confesionales a través de las cuáles se expresa la espiritualidad no corresponden a arquetipos ya hechos en el ser humano, sino que el ser humano nace en ellos.

La conciencia es un "órgano del sentido" cuyo objetivo es descubrir y localizar ese único sentido que se esconde detrás de cada situación. La existencia humana, cuando encuentra un sentido, sale de sí misma, se remite a algo más allá de sí misma. La psicoterapia considera el fenómeno de creer no como fe en Dios, sino fe en el sentido que genera su existencia, sentido que llamamos "ultrasentido". La fe religiosa es en último término una fe y una confianza en este "ultrasentido".

1.4. PERSPECTIVA ESTÉTICA: LO SUBLIME

1.4.1. El concepto de lo sublime

Tanto en la antigüedad grecorromana como en los siglos posteriores “lo bello” siempre ha sido sinónimo de ‘armonía y justa proporción, simplicidad espiritual y luminosa’. Esto quiere decir que se rechazaba del ámbito de lo bello aquello que implicaba desproporción, desorden, infinitud o caos. Lo imperfecto y lo infinito pasaron a ser sinónimos.

La teología sobre la divinidad omnipotente e infinita, que comienza a fraguarse en San Basilio y San Gregorio de Niza y que desarrolla con toda su fuerza San Agustín, abre paso a la idea de lo sublime y a la plasmación de lo sublime en imágenes. Esta nueva concepción de Dios se representa con una zarza ardiente que nunca se consume, la amplitud del océano, la extensión de la arena del desierto, una luz cegadora, etc. Esta idea, sugerida por la teología judeocristiana, reflexiona sobre el infinito positivo como categoría ontológica y epistemológica, y en el s. XVIII será ampliamente aceptada produciendo un cambio drástico en la sensibilidad y el gusto del espectador.

La significación que atribuyen los griegos a la imperfección como ‘fealdad, maldad o error’ se transforma en la imagen de lo infinito. También esta valoración cambia considerablemente en el s. XVIII, gracias a:

1. una reflexión teológica que considera lo divino como infinito,
2. una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito),
3. la introducción de la idea de infinito en el campo de la sensibilidad.

Pero, sin ninguna duda, lo que supone un antes y un después en el campo de la estética es el análisis de Kant acerca de lo sublime. Kant explica “lo sublime” como ‘la expresión estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello’.

Esta idea será desarrollada completamente en el romanticismo, ya que los románticos describen el sentimiento de lo sublime como una afeción fuerte y equívoca; la unión de placer y pena o mejor dicho, el placer procedente de la pena .

Lo sublime tiene lugar cuando la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto de tal manera que la presentación del mismo equivalga de manera perfecta a su concepto. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo *absolutamente heterogéneo*, pero cualquier presentación de un objeto destinado a hacer ver esta magnitud o esta potencia absolutas son percibidas como dolorosamente insuficientes. No tienen presentación posible. Son impresentables.



Figura16.- Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer* (*Monje a la orilla del mar*), 1808–1810. Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín. Pintor emblemático del romanticismo alemán. Pinta paisajes al óleo, a los cuáles les da una apariencia religiosa, mística, teniendo estas pinturas un carácter casi anicónico. Sus paisajes no son panteístas sino religiosos, apreciándose la influencia del pietismo (una tendencia del protestantismo) y de la filosofía de Friedrich Schleiermacher. La representación de la naturaleza alcanza su expresión más elevada, pues el hombre cumple el insignificante papel de espectador frente a la magnitud del paisaje,

Para entender mejor qué es lo sublime y qué sentimientos produce en el ser humano es necesario que nos acerquemos por un momento a la propuesta de Eugenio Trías. En su obra *Lo bello y lo siniestro* este autor presenta una estructura secuencial en la que se evidencia que el sentimiento de lo sublime produce en el ser humano estados de ánimo muy diferentes. Vamos a exponer algunos de estos estados de ánimo de forma breve.

En primer lugar, percibimos algo grandioso que nos sugiere algo más grande que nosotros mismos, ya sea por la ambigüedad de sus formas, o por lo indefinido, caótico o ilimitado de su presencia. Su presencia nos produce un sobrecogimiento en el ánimo y nos llenamos de angustia y temor, pues tomamos conciencia de nuestra pequeñez al compararnos con esa magnitud inconmensurable.

En otras palabras, el sentimiento de lo sublime se gesta entre el dolor y el placer. El objeto que le inquieta despierta dolor en el sujeto, ya que en alguna medida le supone una amenaza: si el sujeto se aproxima al objeto existe la posibilidad de que sea totalmente destruido. Esta posibilidad provoca temor, y por lo tanto se produce un alejamiento.

En segundo lugar, el dolor se convierte en placer al aprehender a través de la razón la

forma informe, ya sea el infinito de la naturaleza, o del alma o de Dios. El infinito toma forma por medio de lo sublime y por ello se realiza un acercamiento entre el espíritu del hombre y la infinitud.

El hombre “toca” aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza, con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto (Trías, 2001, p. 33).

Tras este *excursus* explicativo retomamos las reflexiones de Kant sobre lo sublime. En realidad el objeto material sólo es el pretexto y la ocasión para que el subconsciente del espectador signifique al objeto quedando el inconsciente del espectador revelado. Lo sublime se diferencia de lo bello en que pone en suspensión todo límite. El objeto en cierta manera conecta la sensibilidad y la imaginación con una facultad superior al entendimiento, facultad que Kant llamó “Razón”. Esta Razón es ‘la facultad que reflexiona sobre las preguntas del ser’. Kant explica la razón de la siguiente manera:

Facultad que pregunta legítimamente por el principio y fin del universo y por el destino, origen y duración del alma humana; y en última instancia por el creador de la naturaleza y alma; facultad que piensa como problemas en ideas que no pueden ser determinadas conceptualmente, y que resume los enigmas primordiales que asolan al hombre por su paso por la tierra. Es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y la divinidad, la idea de infinitud. Es, pues, el Infinito la Idea propia y pertinente de la Razón (Trías, 2001, p. 35).

Tras las aportaciones que hizo Kant a la filosofía el sentimiento estético no siguió limitado únicamente a lo bello. Los objetos que carecen de armonía o justa proporción pasan a formar parte del campo de la sensibilidad al conectarse esta con la Razón, y de esta manera la experiencia de lo sublime llegó a reconocerse y a tener un lugar dentro de la estética.

La presentación sensible de la Idea Racional (espiritual) será para Hegel la base de la estética. Lo bello y lo sublime se sintetizan en una nueva categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión.

La belleza se convierte en presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito. Tanto Schelling, Krause y Hegel como los filósofos de la naturaleza y los románticos establecen estas premisas en su reflexión estética. Para estos filósofos lo bello se convierte en el punto de partida que nos lleva hacia el núcleo mismo de lo divino. La

divinidad encubierta, tan sólo manifiesta en instantes, hace que nos preguntemos cómo es el rostro de la divinidad, e intentamos descubrir el misterio de lo que está encubierto.

En relación con las sensaciones que describíamos anteriormente, la búsqueda de la divinidad desde nuestra condición humana nos provoca sensaciones de estar frente a un abismo sin fondo, e incluso nos puede producir una sensación de vértigo. La suposición de que la faz de la divinidad es aterradora o espeluznante hace que lo sublime se transforme para nosotros en lo siniestro.

El arte “se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que ‘a punto está’ de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida” (Trías, 2001, p. 52). Es como si el arte estuviera a la espera, en una fase previa a una revelación que no se puede producir. De ello deriva el carácter no conclusivo de la obra artística, especialmente en el plano interpretativo, donde no se le puede conferir un significado único y cerrado.

El concepto de lo sublime no es un concepto aislado dentro del campo de la estética, sino que forma parte de la evolución y desarrollo de los valores estéticos anteriores. Es heredero del concepto de lo bello, atribuido a un principio formal, mensurado y limitativo, que responde a la idea de perfección tanto en su concepto como en su forma y armonía. El Renacimiento provee una clara manifestación del tratamiento de lo bello. A su vez, el concepto de lo sublime derivará en “lo siniestro”. En el Romanticismo se consuma el cambio del infinito al inconsciente. El inconsciente se convierte en nuestro material de búsqueda, y desde ahí se desarrollarán los valores estéticos heredados.

E. Trías ha plasmado estas ideas con mucha claridad en la tabla siguiente:

	Constelación I	Constelación II	Constelación III
Pregunta fundamental	¿Qué es lo bello?	¿Qué características posee el juicio estético?	¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos?
Categoría estética fundamental	Lo bello ↑↓	Lo sublime ↑↓	Lo siniestro ↑↓
Concepto teórico correspondiente	L imitación formal = Perfección (Idea, forma, armonía)	→ Infinito	→ Inconsciente

(Trías, 2001, p.161)

Como el lector puede suponer con lo expuesto hasta ahora acerca del concepto de lo sublime, también existe una relación entre la categoría estética fundamental (lo bello, lo sublime y lo siniestro) y la idea de lo divino. Surge así una estética derivada de la teología del momento. Según R. Otto, el estrecho enlace que existe en todas las religiones entre lo estético y el concepto de lo divino evidencia la correspondencia entre ambos conceptos. De esta manera lo sublime ha llegado a ser un esquema de lo santo. Nos referimos al dios griego, entendido como formalmente limitado; al dios kantiano, entendido como soporte fundamental de la idea de infinito en la naturaleza y la idea de infinito en el alma; al dios romántico, como finitud revelada: en primer lugar, en la naturaleza, en segundo lugar, en el espíritu infinito, y en tercer lugar, en Dios mismo, revelación que se produce a través del inconsciente de la naturaleza.

El marxismo desde el punto de vista del sujeto colectivo, y Freud desde el punto de vista del sujeto psicológico habrían facilitado la transición de lo sublime a lo siniestro, o del infinito al inconsciente, trasgrediendo el contexto sacro y religioso del inconsciente en el romanticismo. "Toda realidad que construye el arte no es más que el esfuerzo por designar lo infinito desde lo visible" (Trías, 2001, p. 185).

Lyotard denomina "arte moderno" a aquel que en su intento presenta aquello que hay de impresentable. Hacer presente que hay algo que se puede concebir, y que no se puede ver ni hacer ver. El cuadro anterior de E. Trías expone los recursos utilizados para designarlo. Que en la actualidad el centro se haya modificado no quiere decir, en ningún caso, que no haya centro.

CAPÍTULO 2
LA NATURALEZA DEL SER HUMANO

En este capítulo nos posicionaremos dentro de algunas de las respuestas culturalmente aceptadas sobre el ser humano con el objetivo de conocer su naturaleza, así como las cosmovisiones que reflejan el propósito y sentido de la vida, donde es esencial el significado que se le da a la muerte, tema ineludible dentro de la temática de lo sagrado. Terminaremos con un análisis sobre la transcendencia en la actualidad.

2.1. EL SER HUMANO

2.1.1. El cuerpo y la materia

Comenzamos afirmando que el ser humano es corporal. Observamos que la pregunta del hombre se origina y fundamenta desde un cuerpo, por tanto, podemos decir que se trata de un cuerpo pensante, un cuerpo inteligente.

Resulta revelador el hecho de que al hablar de un cuerpo relacionamos esta palabra rápidamente con algo material, aceptando la fusión realizada por la ciencia moderna entre los términos “cuerpo” y “materia”. Hablamos de cuerpos celestes así como de resistencia de materiales, convirtiéndose en una tautología el término cuerpo material.

La palabra materia posee varios significados, no obstante, nos quedaremos con dos de ellos. El primero hace una distinción entre materia y forma. El Diccionario de la Real Academia Española define “materia” como ‘realidad primaria de la que están hechas las cosas’, es decir, aquello con lo que están hechas las cosas materiales. En este sentido, la materia es una abstracción, ya sea materia prima, segunda o potencia, se puede afirmar que la materia es en sí misma inerte y se acerca a la noción física de la masa. Cuando hablamos de *materia viva* se supone que es porque la vida ha sobrevenido a la materia.

La segunda acepción es lo contrapuesto a lo espiritual. Lo material es analizable y comprobable frente a lo espiritual, que no parece que sea directamente visible o manifiesto. La separación entre materia y espíritu parece estar generalmente aceptada, escindiendo completamente lo material del terreno espiritual.

La relación del cuerpo con aquello que denominamos “lo real”, es decir, aquello que se abre a la razón y al espíritu, ha sido siempre conflictiva, especialmente por la separación entre la percepción de los sentidos y el pensamiento. El cuerpo con su “singularidad” no cede bajo el imperio de la razón. Sin embargo, ninguno de los dos polos es saludable y completo, nos referimos a lo puramente “científico” y lo puramente “filosófico”.



Figura 17.- Miguel Ángel, *Standing Male Nude, Seen from the Rear* (*Hombre desnudo de pie*), 1503. Dibujo realizado con pluma y tinta marrón, 38,7 cm x 1,95 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

En el cuerpo distinguimos, además de su forma y belleza, su verdad y bondad, elementos internos que a través del cuerpo acceden al exterior expresando la vida del mismo. La vida es un misterio.

A través del conocimiento conceptual podemos conocer las cosas y decir lo que son pero la abstracción nos exige el sacrificio de lo singular. Platón, Aristóteles y los Escolásticos postularon que “no hay ciencia”, esto es, “conocimiento de lo singular”. Estos mismos filósofos tuvieron que reconocer que el principio de la individualización se encontraba en la materia, ya que cada cuerpo es único y engendra el espacio donde se manifiesta una singularidad, pues, por el contrario, afirmarían que no hay posibilidad de conocimiento científico del cuerpo.

Tanto en la reflexión filosófica como en la teológica, ya sean estas orientales u occidentales, la relación del cuerpo con lo divino crea un conflicto entre la visión intelectual o pensamiento y la percepción de los sentidos.

Al pensar el hombre únicamente con su razón sobre el destino, lo corporal aparece como objeto de pensamiento y no como sujeto del mismo. Las ideas irrumpen en la mente con toda su fuerza, pero la materia no se deja eliminar tan fácilmente. Como ejemplo de esto, Copérnico, Galileo y Kepler dejaron de interesarse por el sujeto pensante frente a la fascinación por el objeto material en movimiento y más tarde Descartes establecería en la primera verdad de la filosofía cartesiana la predominancia del pensamiento sobre el cuerpo y el mundo.

Hay tres actitudes del hombre con respecto a su cuerpo: truncada, instrumental y constitutiva.

2.1.2. La relación del alma con el cuerpo

Platón ha influido considerablemente en la manera de pensar de la sociedad occidental, al establecer una dicotomía entre el alma y el cuerpo. Según Platón lo real y verdaderamente humano se encuentra en el alma, para él el alma constituye su esencia y el cuerpo se convierte en un instrumento a su servicio. De esta forma, el ser humano se convierte en un alma racional encadenada a un cuerpo material y sensible, que busca salir de él para retornar a un estado original de perfección. A través del desarrollo de su inteligencia rescatará su alma de lo terrenal, el mundo sensible, y propiciará su regreso al mundo superior, el mundo del conocimiento. Por último, para Platón la relación entre alma cuerpo, además de indeseable, es un simple accidente.

Aristóteles, por el contrario, plantea una teoría opuesta a la de Platón, en la que sostiene que la unión entre el alma y el cuerpo es fundamental. Para Aristóteles, el ser humano es un compuesto natural, en donde la relación entre el alma y el cuerpo está representada por un fortísimo e indisoluble lazo de necesidad mutua, ya que el alma se constituye como la coordinadora principal del cuerpo.

Descartes por su parte hace una división de la materia en *res cogitans*, que se caracteriza por el pensamiento, y la *res extensa*, que se caracteriza por su extensión. La primera verdad de la filosofía cartesiana se fundamenta en la afirmación de la primacía del pensamiento sobre el cuerpo y el mundo. La *res extensa*, en cambio, se basa en la tercera verdad de su filosofía, donde admitiendo previamente la existencia de Dios, que hace imposible que nuestras facultades nos engañen de forma permanente, observa que lo único que permanece en las cosas externas es la extensión, y al existir con independencia es la sustancia. La extensión está dotada de movimiento, pero carece de finalidad y de voluntad. Asimismo, Descartes afirma que los seres humanos están compuestos de la *res cogitans* (alma) y la *res extensa* (cuerpo): el alma dirige el cuerpo y dota sus acciones de libertad y voluntad. Según el filósofo, la comunicación entre sustancias se produce a través de la glándula pineal.

Por todo lo expuesto anteriormente pensamos que la problemática no debe inclinarse hacia la supremacía de alguno de los dos polos que conforman esta dicotomía, espíritu –

materia, sino a su superación, esto es, que el hombre completo sería el que no encuentre placer en el desenfreno, como tampoco en una actividad únicamente mental o teórica. El alma y el cuerpo no son dos partes del hombre, ni la suma de ellas, sino una unidad, un todo. Por ejemplo, cuando decimos que una persona está enferma de anorexia, esto significa que no está enfermo sólo su cuerpo o sólo su espíritu, sino que es la unión, el todo, lo que está enfermo. Para ello nos apoyamos en la obra de Xavier Zubiri. La gran parte de su filosofía surge de la discusión con el pensamiento de Aristóteles. En este caso Zubiri propone, no una suma del alma y el cuerpo, sino un todo que conforma una unidad: “no podemos separarnos de nuestro cuerpo mientras pensamos, y el cuerpo es tanto sujeto de nuestro saber como lo puede ser el ‘alma’” (Vega et al., 1998, p.34)

Por este motivo, nos damos cuenta de que tanto el cuerpo como el alma son una abstracción de nuestro pensamiento. Bajo esta abstracción gratuita podemos atribuir el conocimiento sensible al cuerpo y el conocimiento inteligible al espíritu, pero realmente lo único que apreciamos es que nuestro cuerpo vivo siente y entiende. En otras palabras, como decíamos anteriormente, nos percatamos de que sentimos, mejor dicho, de que entendemos lo que sentimos desde un yo que siente. Además este yo no es un ente aislado e independiente, sino que está constitutivamente interconectado con un todo lo que podemos llamar realidad, como bien indica Raimon Panikkar: “El hombre no sólo tiene un cuerpo sino que es un cuerpo. El cuerpo [...] es la sustancia de la forma unitaria” (Vega et al., 1998, p. 34). Podríamos decir, por tanto, que la vida no es la suma de la vida corporal y la vida espiritual, sino una “vida plena” y la manera de apreciarla sucede en la experiencia de la resurrección de la carne: “*huius quam gestamos et non alterius carnis resurrectionem*” (en la resurrección de esta misma carne que ahora llevamos y no de otra).

Cuando la filosofía no quiere hablar de la Idea sino del hombre, utiliza la filosofía de la miseria, el mito. El alma se siente miserable al no poder identificarse con la Idea o lo más cercano a la Idea, ni con lo perecedero, esto es, el cuerpo. El alma realiza el movimiento de lo sensible a lo inteligible. Por un lado hablamos de la *anábasis*, que representa la subida hacia el Ser, y por otro lado de su *miseria* que se manifiesta en su estado de perplejidad y de búsqueda. Es a través del mito y de la alegoría que mostrará esta mediación entre lo pasajero y lo permanente en una simbiosis entre la razón y el deseo.

A continuación describimos la alegoría del alma mediante la descripción de Eros:

Eros heredó [de su padre Poros] la ambición, la abundancia, la búsqueda de lo bello y la aspiración de la sabiduría. En cambio, de su madre Penia, Eros andaba sin domicilio, descalzo, mendigando y siempre peleando con la miseria. En Eros se encierra esa armoniosa tensión entre la necesidad y la ambición, la pobreza y la abundancia, la ignorancia y el saber. (Lara & López, 2007, p. 17)

Eros es un ser híbrido por excelencia que aspira al Ser bajo una esencia de pobreza óptica. También se le relaciona con el acto de creación, ya que se realiza un desplazamiento del

no-ser al ser en su empeño por significar la materia. Responde a toda obra que posee una riqueza de sentido pero pobreza en su apariencia bruta, pues toda obra nace de un deseo rico y pobre al mismo tiempo.

2.1.3. El hombre como simbiosis entre finito e infinito

Al exponer el tema cartesiano del hombre finito-infinito, nos separamos de la tendencia contemporánea de considerar la finitud como la única característica constitutiva del hombre. ¿Con respecto a qué o quién el hombre se considera a sí mismo *finito*?, ¿con respecto a qué o quién nombra lo *Infinito*? Cualquiera de las dos definiciones implica o se relaciona con su opuesta.

Es más, es el mismo hombre finito el que proclama su finitud. Esta afirmación responde a una perspectiva que reconoce una “visión sobre” la finitud que excede y se desborda a sí misma. Sólo el hombre puede denominar la finitud desde la existencia de otra posibilidad, desde su contrario la infinitud. Sólo podemos tener una descripción completa de la finitud y de la infinitud gracias a la transgresión de su propio razonamiento.

Dado que todos los filósofos de la finitud hablan de manera colateral de la transcendencia del ser humano, entonces no resulta tan descabellado comenzar desde el presupuesto del hombre finito-infinito. La cuestión es saber si esa transcendencia es sólo la transcendencia de la finitud o si no resulta más importante la recíproca.

Nuestra postura no es partir de un término simple sino reflexionar desde esta doble definición paradójica del hombre finito-infinito. Al establecer el hombre integral, esto nos posibilitará elaborar una visión global de su “in-coincidencia” consigo mismo, su desproporción y la mediación que realiza por el hecho mismo de existir. Dicho de otra manera, la dialéctica de lo eterno se fundamenta en la diferencia entre qué es y qué debería haber sido, o la paradoja de la existencia y la necesidad. Mientras la necesidad preserva la existencia de lo temporal y finito, la existencia preserva la necesidad de la fatalidad, entendida como mera eternidad o resignación finita.

2.1.3.1 El ser humano como punto de vista y como palabra

Según el Diccionario de la Real Academia Española, entendemos por “cuerpo” aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos’. El cuerpo declara un límite, un tiempo, un final.

Muchos pueden creer que la manera de abordar el tema de la finitud sería por medio de la reflexión del propio cuerpo, su deterioro y su muerte, como veremos más adelante. Es verdad que todas las afirmaciones de finitud hacen referencia a la relación que me une a mi cuerpo, pero esa no es la primera expresión que experimentamos desde el cuerpo, como bien sugiere Ricœur.

El cuerpo nos abre al mundo representándonos las cosas que percibimos, las personas

y los seres vivos También nos abre a los otros en la medida que muestra el interior en el exterior, manifestándose como un signo para los demás, un signo descifrable y por tanto sensible a recibir respuesta. En la medida en que utilizo mi propio cuerpo como instrumento también mi cuerpo me abre al mundo pues dejo mi propia huella en el mundo.

Kant relacionó la finitud con la receptividad según el cual “es finito el ser racional que no crea los objetos que representa, sino que los recibe” (Ricoeur, 1982, p. 42).

Entonces, ¿de que manera mi cuerpo revela la finitud? A través de la mediación que realiza mi cuerpo al recibir los objetos del mundo. Esa abertura que es nuestro cuerpo nos sitúa a nosotros como percepción limitada, es decir, como punto de vista. Este aspecto del aparecer que me remite como punto de vista es gracias al objeto percibido que se presenta sólo por uno de sus lados. Jamás vemos distintas caras del objeto simultáneamente, primero vemos una y luego otra. Sólo el desplazamiento de mi cuerpo es lo que señala el cambio de lugar como punto de vista.

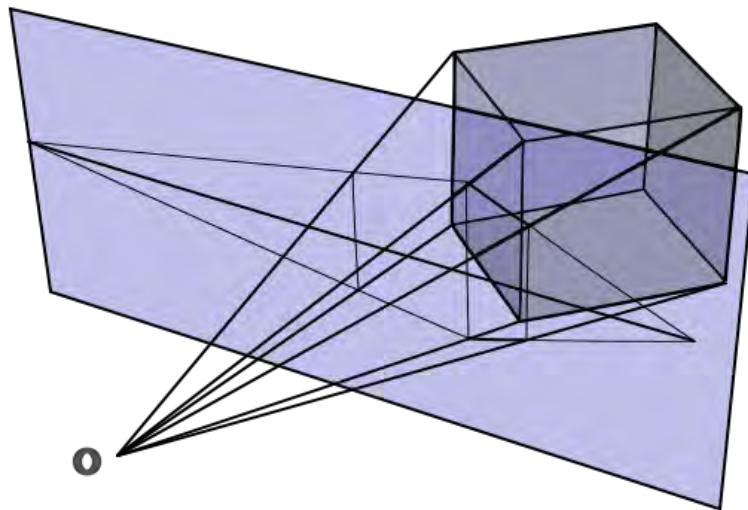


Figura18.-Perspectiva cónica.

En este sentido, Ricoeur sigue preguntando cómo reconocer la perspectiva en la percepción sin escapar de la propia perspectiva. La respuesta está en introducir perspectivas que no veo pero que sé que existen, proyectando el punto de vista en lo universal. Esto lo expresamos a través de la palabra, cuando se le confiere un significado. Significar equivale a “querer decir”. Utilizamos la palabra para transgredir el punto de vista y de esta forma conferir un significado a lo percibido aquí y ahora. La palabra pertenece a un lenguaje que articula una forma de pensamiento y, por tanto, un sentido. De esta forma, podemos decir que además de ser “un punto de vista”, soy un “querer decir” que transgrede intencionalmente mi punto de vista. Así pues, la significación supera la percepción y la perspectiva (finitud) se ve superada por la palabra (infinitud).

Aristóteles recoge el hallazgo realizado por Platón al diferenciar el nombre del verbo y constituir a este último como piedra angular del lenguaje, ya que el verbo designa el tiempo, aglutina la frase y posee la cualidad de afirmar o negar.

Tanto la afirmación como la negación es un poder que posee el verbo que se atribuye y refiere al sujeto. De esta forma, el sujeto puede afirmar falsamente algo no verdadero o negar algo verdadero convirtiendo en lógica la contradicción, es decir, que en la esencia del lenguaje, esto es, el verbo, encontramos reflejada la síntesis del sujeto como contradicción.

Alcanzamos la trascendencia del lenguaje a través del exceso del lenguaje completo, por medio de la significación absurda, aquello que no alcanzamos a comprender totalmente. Podemos afirmar con Ricœur que el yo del hombre es una potencia de significaciones absurdas. El yo no se agota en una única significación, en una única síntesis, sino que posee una intencionalidad doble: por un lado, posee una intencionalidad que significa desde el vacío, es decir, que habla de lo que no está presente en el objeto y, por otro lado, la intencionalidad colmada, es decir, surge como respuesta a lo que está presente en el objeto.

La significación absurda desborda toda plenitud de la perspectiva real. La característica de toda significación es declarar más de lo que veo y el caso de la significación absurda respondería a la misma imposibilidad de ser realizado.

Pero todo esto no sería posible sin la cosa, es decir, el objeto que remite al hombre como punto de vista y como palabra.

2.1.4. La fragilidad ontológica: labilidad

Somos finitos pero ansiamos la infinitud, mortales sedientos de inmortalidad, humanos, pero ansiosos de lo divino. Como explica J. A. Estrada:

El ser humano en cuanto a ser contingente tiene hambre de lo absoluto, en cuanto finito hace del infinito la condición de posibilidad de lo existente, y en cuanto a mortal aspira a la inmortalidad, por eso podemos hablar del ser humano como ser religioso al igual que metafísico y científico (Estrada, 2003, p. 41).

Paul Ricœur define “labilidad” como esta ‘no-concordancia o desproporción del hombre consigo mismo’. La no coincidencia entre las dos partes del yo que confiere al ser humano una fragilidad ontológica: “El hombre es el único ser que presenta esa constitución ontológica inestable consistente en ser más grande y más pequeño que su propio yo” (Ricœur, 1982, p. 26).

El concepto de desproporción contiene al mismo tiempo la noción de intermediario. Así lo expresa Descartes al principio de la *IV Méditation*. Pero no se refiere a intermediario como lugar geográfico entre dos contrarios (el Ser y la Nada), cosificando al hombre en virtud de los opuestos, sino a lo que acontece entre su yo y su propio yo. Esta intermediación es consustancial al hombre, nominamos entonces al ser humano como un ser mixto dada la confluencia de opciones de las que es objeto y sobre las cuales tiene que mediar en distintos niveles de realidad, tanto dentro como fuera de sí:

Y en verdad, cuando pienso sólo en Dios, no descubro en mí ninguna causa del error ni falsedad; pero luego, volviendo sobre mí, reconozco por experiencia que, a pesar de todo, estoy sujeto a una infinidad de errores, observo que no sólo surge en mi pensamiento la idea real y positiva de Dios, o de un Ser soberanamente perfecto, sino, además, por decirlo así, cierta idea negativa de la nada, es decir, de lo que dista infinitamente de toda clase de perfección; y entonces me encuentro como un eslabón entre Dios y la Nada, situado de tal manera entre el soberano ser y el no ser que, por el hecho de haberme producido un ser soberano, no hay en mí nada realmente que pueda inducirme a error; pero al considerar que yo participo de alguna manera de la nada y del no ser, es decir, que yo no soy personalmente el ser soberano, me veo expuesto a una infinidad de fallos, de forma que no debo extrañarme de mis deslices (Ricoeur, 1982, p. 26).

La labilidad es una debilidad constitucional que hace que el mal sea posible, un dualismo existente entre lo voluntario y lo involuntario. Entonces cabe plantearse, ¿de acuerdo con qué rasgos constitucionales del hombre radica la posibilidad de “caer”?

Una larga tradición filosófica, con Leibnitz como máximo exponente, postulaba que la limitación de las criaturas constituía la ocasión del mal moral. Nuestra postura sin embargo, basada en los presupuestos de Ricoeur, es contraria a que la sola idea de limitación constituya en sí misma un mal moral. Creemos que cualquier limitación no conlleva en sí misma la posibilidad de “caer”. La condición específica consiste en no coincidir el hombre consigo mismo.

Descartes explicó la realidad humana como un “yo soy un medio entre Dios y la Nada” pero no toda estructura entre el Ser y la Nada implican una ocasión de “caída”. La categoría de limitación del hombre debe proceder directamente de la relación de desproporción entre finitud e infinitud. Una relación que establece tanto el “lugar” del hombre, como su “cantidad de ser” *entre* el Ser y la Nada. De esta manera, la relación entre el Ser y la Nada se transforma en limitación del hombre, en labilidad.

La obra artística, como objeto que refleja la síntesis del hombre, nace entre la palabra y la mirada, entre el sentido y la materia, entre el valor y el trabajo. Pero esta disciplina de lo finito evidencia que no media entre la exigencia y la contingencia. Este diálogo se produce dentro del hombre. En sí mismo y para sí mismo el hombre sigue siendo desgarramiento, el sentimiento nos revela esta falta de coincidencia entre el yo y el yo. El sentimiento es conflicto y nos muestra al hombre como conflicto originario. La obra expone que la verdadera mediación no es con ella sino el hombre consigo mismo, ocurre dentro de sí entre la afirmación originaria y la diferencia existencial.

Así pues, ¿cuál es la naturaleza de la posibilidad de “caer”? Según Ricœur es la labilidad y la posibilidad de culpa. Desarrollando un poco más esta idea vemos que cuando hablamos de posibilidad de “caer” estamos haciendo referencia a la fragilidad de la mediación que toma lugar entre el hombre y el objeto. Luego, ¿en qué sentido esa fragilidad es poder de “caer”? La debilidad hace posible el mal de diferentes formas: creando la ocasión, o siendo la debilidad la causa de la acción o bien la cualidad de la persona.

El concepto de labilidad hace referencia a la ocasión, es decir, “el punto de menor resistencia por donde el mal puede penetrar en el hombre. La mediación frágil sólo aparece en el campo de la manifestación del mal” (Ricœur, 1982, p. 157).

No debemos olvidar que el hombre posee una naturaleza compleja: es al mismo tiempo centro de la realidad y conexión de polos extremos de lo real, es microcosmos y también una estructuración frágil de la realidad. Sin embargo, ello no justifica que desde la simple posibilidad del mal al hecho de cometerlo haya un abismo que sólo puede ser salvado por un salto. Es en ese abismo donde anida la culpa.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre la labilidad y la ética? La labilidad se mueve en la posibilidad del mal. El mal está al margen y es el hombre el que decide, y por tanto es responsable, mientras que la ética habla desde la realidad del mal, describiendo la divergencia entre el bien y el mal.

La ética no sólo presupone una separación entre lo aceptable y lo inaceptable sino que el hombre ya falló la puntería. Reconoce al hombre como extraviado y perdido pues olvidó su origen. Por ello, la ética propone “educar” al hombre por medio de una metodología científica, una pedagogía moral y una estética del gusto. Al educar se reconoce implícitamente la mala situación donde se encuentra el hombre y se trata de sacar a la persona fuera del dominio donde se perdió lo esencial.

La diferencia entre ética y labilidad estriba en la posición del hombre, si este se encuentra antes del salto o si la caída ha sido ya efectuada. Para la labilidad el hombre se encuentra antes del salto, mientras que para la ética ya ha caído.

Para tener acceso al momento mismo del salto debemos remitirnos a la confesión con que la conciencia reconoce el salto, así como a los símbolos utilizados en su confesión. La diferencia entre la fenomenología de la labilidad y el simbolismo del mal expresa la

diferencia dentro del hombre entre la labilidad y la culpa, así como entre la posibilidad de caer y la caída.

Por otro lado, podemos decir que re-conocemos al trasluz o a través de lo degenerado un primer estado previo. Lo que queremos decir con esto es que, en primer término, no percibimos lo original sino su degeneración. Es decir, los términos de avaricia, tiranía y vanagloria connotan por sí mismos la anterioridad en el orden de la existencia de la bondad de esas mismas pasiones, es decir, de la posesión, el dominio y la estima.

No obstante, ¿podemos separar las representaciones de lo primario de lo degenerado? Sí, pero sólo en el plano imaginario.

En el caso de la labilidad, la imaginación de la inocencia representaría una vida donde el hombre realiza todas sus posibilidades fundamentales sin desviarse lo más mínimo de su destino original. De esta manera, la inocencia designaría la labilidad fuera de la degeneración, es decir, sin culpa afectiva, sólo como fragilidad y debilidad. De modo inverso, podemos decir que el mito de la inocencia representa unos símbolos de lo inocente que apuntan a la degeneración.

El uso de la imaginación no invalida nuestro pensamiento ya que este es un instrumento indispensable en la investigación de lo posible. En palabras de Ricoeur, siguiendo el estilo de la "eidética" husserliana, "la inocencia es la variación imaginativa que hace brotar la esencia de la constitución originaria, haciéndola aparecer sobre el fondo de otra modalidad existencial" (Ricoeur, 1982, p. 161). Al separarla de su manera degenerada, la labilidad aparece como posibilidad.

Por otra parte, decir que la maldad del hombre nos impide conocer su bondad es como no decir nada, pues si no entiendo la bondad tampoco puedo entender la maldad. Por ello sólo es posible el mito de la caída en un contexto del mito de la creación y la inocencia.

El concepto de labilidad implica en el sentido más positivo la posibilidad del mal. Nos referimos a que "la desproporción del hombre denota el poder caer, [la posibilidad de]¹ en el sentido de que dicha desproporción hace al hombre capaz de caer" (Ricoeur, 1982, p. 161).

en el sentido de que dicha desproporción hace al hombre capaz de caer" (Ricoeur, 1982, p. 161).

Por otro lado, los mitos que nos narran la caída nos cuentan por una parte la ruptura abrupta del mal y, por otra, la forma sutil y oscura por donde la inocencia se fue deslizando y cediendo al mal. Es desde el mal como postura donde reconocemos la otra cara del mal

¹ Paréntesis añadidos para la mejor interpretación de la cita.

como debilidad, el forzar la voluntad de alguien forma parte del mal.

Ricœur lo explica como una especie de vértigo que nos lleva de la debilidad a la tentación y de la tentación a la caída; pareciendo que el mal se hace presente en el mismo momento que “confieso” haberlo cometido, pues con anterioridad nos encontrábamos en la transición del vértigo. El paso de la inocencia a la culpa, que lo denominamos como “poner” el mal, es lo que proporciona la mala interpretación de la labilidad, es decir, entender la labilidad como lugar, como origen y como capacidad de hacer el mal.

Sin embargo, cuando decimos que el hombre es lábil nos referimos a:

la limitación propia de un ser que no coincide consigo mismo es la debilidad originaria de donde emana el mal. Y, sin embargo, el mal no es la debilidad sino por él (el mal) “se pone”. Esta última paradoja constituye el centro de la simbólica del mal (Ricœur, 1982, p. 162).

Por muy débil, impotente, inconsciente o ridículo que supongamos al hombre, posee un imperativo de conocerse, al mismo tiempo que manifiesta un rechazo profundo de conocer la verdad. La mayor de las desdichas es pues verse miserable.

2.1.5. La muerte

La historia nos demuestra que la muerte siempre ha estado relacionada con lo sagrado, ya sea en el concepto de muerte, en la actitud demostrada hacia el difunto o bien mediante las creencias de supervivencia. La inexistencia de verdaderas sepulturas en grandes periodos de la prehistoria nos hace deducir que el hombre no enterraba a sus muertos, tal como actualmente hacen algunos grupos humanos. Pero ello no significa que el cuerpo no hubiera recibido cuidados y atenciones, de las que hoy, lamentablemente, no queda ninguna huella.

De todas formas, desde que el hombre comienza a enterrar a sus muertos, cambia completamente el sentido que la muerte tenía para él. ¿Qué es lo que le indujo a enterrarlos? ¿Fue por higiene?, ¿protección del cadáver frente a los depredadores o carroñeros?, ¿preocupación por el posible retorno del difunto?, ¿preparación de la morada, utensilios y víveres para una vida después de la muerte?, ¿un acto de propiciación y deseo de protección al difunto?

Puede afirmarse que el culto a los difuntos está ampliamente presente en los hombres del Paleolítico Medio y Superior y, aunque existen distintas interpretaciones de la práctica de la sepultura, todos coinciden en que el enterramiento expresa algo más que una simple conciencia de muerte. Existe tanto una presencia del sentimiento religioso como atenciones hacia el difunto. Nos encontramos con elementos con una carga simbólica evidente: trofeos, elementos animales, sílex trabajados, conchas, sustancias colorantes, etc., elementos a los que se les confiere un poder simbólico debido a que trascienden

las necesidades vitales inmediatas. Michel Delahoutre apunta a un comportamiento “religioso” de los neardentalienses:



Figura 19.- Recreación de un enterramiento neandertal, inspirado en los restos llamados *Shanidar IV*. Cueva de Shanidar, zona del Kurdistán, Irak

“Si bien no podemos establecer a qué concepciones religiosas puede vincularse la creencia en un ‘más allá’, los neardentalienses mostraban ya un comportamiento que no carecía de relación con lo sagrado y que remite a la esfera de lo sobrenatural” (Ries et al., 1995, p. 170).

Los documentos más antiguos encontrados tratan sobre la muerte, tema que siempre ha interesado al hombre, ya que muestra la necesidad del hombre de explicarse a sí mismo en qué consiste la muerte y lo que puede haber tras ella, y también qué significa la vida. Estos documentos, por tanto, implican una creencia en lo sobrenatural.

Los enterramientos descubiertos del hombre de Neardental demuestran, por el hecho mismo de estar enterrados, la conciencia de que el difunto no estaba vivo y que su vida había llegado a su término, pero junto al difunto depositaban alimentos. Nos preguntamos entonces ¿para qué eran estos alimentos?, ¿el muerto no estaba realmente muerto? Lo que se enterraba junto a él ¿tenía que servirle de alimento hacia su último destino? Por simple que sea, este comportamiento podría señalar la creencia de una vida de ultratumba. A partir de entonces, la esperanza en un más allá no ha dejado de influir en la conducta de los vivos.

Louis-Vincent Thomas define de esta forma la muerte:

La muerte es, por excelencia, el drama del límite y la finitud. Suscitando la ausencia, la destrucción y la podredumbre, revela lo desconocido en su aspecto más angustioso o insostenible. Por este motivo, interviene lo imaginario, con un juego de explicaciones y actitudes tranquilizadoras (Ries et al., 1995, p. 215).

En el intento del hombre de dotar su existencia de sentido y calmar su propia angustia, aparece el nombre de lo sagrado, el cual propicia una función de mediación hacia un *más allá* por medio del símbolo, el mito y el rito.

2.1.5.1. La relación entre la finitud y el mito

La conciencia humana necesita significar su existencia: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo? ¿adónde voy? son preguntas constitutivas del hombre e imprimen su huella en el desarrollo y evolución de su reflexión.

El ser humano es un ser que se pregunta sobre sí mismo, el mundo y sus circunstancias. El ejercicio de interrogarse cimienta su propio pensamiento.

El valor otorgado al origen y al final de nuestra vida repercute en el sentido y significado de nuestro presente, y para contestar a sus preguntas el hombre acude a los mitos. Los mitos son respuestas culturales, generalmente aceptadas, que no se limitan a argumentos lógicos sino que hacen uso de la metahistoria para obtener una respuesta racional.

La muerte, especialmente la de seres cercanos, no se explica en un predicado nominal, ya sea biológico, médico o científico. La muerte provoca en nosotros una mezcla de elementos racionales y emotivos.

El hombre, como animal metafísico, supera sus propias limitaciones instintivas y biológicas a través del aprendizaje. Recurrimos a la cultura, y más concretamente a las creencias, para afrontar los acontecimientos que nos superan, convirtiéndose la cultura en nuestra segunda naturaleza. J. A. Estrada lo explica de esta forma: “Es una paradoja la constante preocupación de los vivos por el significado de la muerte, siempre culturalmente interpretada” (Estrada, 2001, p. 20).

El mito pretende dar una interpretación global del hombre sin estar limitado por la razón y la inmanencia. Asimismo, en el mito se busca una referencia divina y trascendente desde donde poder explicar el mundo, el hombre y sus circunstancias, un significado y propósito más allá de lo fáctico.

Las preguntas sobre el significado de la vida, no sólo sobrepasan el cosmos sino que nos llevan más allá de la razón. No son preguntas antirracionales, pero tampoco están dentro de los límites de la lógica. Esto señala de nuevo una cierta no-concordancia en la naturaleza humana.

2.2. NATURALEZA CULTURAL DEL SER HUMANO: EL HOMBRE Y SU COSMOVISIÓN

2.2.1. La religión y su por qué

El ser humano se pregunta desde que tuvo conciencia de sí mismo, ya sea al percibir su diferencia en relación con otros seres, ya sea sobre sí mismo y la realidad exterior. El ejercicio de preguntarse, además de evidenciar la realidad de la conciencia, constituye la base de toda ciencia y conocimiento.

¿Cómo han nacido los dioses y por qué?, ¿podría el ser humano haber vivido sin ellos? Pero entonces, si no existían, ¿para qué crearlos?

El ser humano a pesar de estar ubicado en lo finito se plantea cuestiones trascendentes que sobrepasan los límites de lo conocido. Estas le conducen a la religión. En nuestras culturas secularizadas existe una proliferación de “microofertas de sentido” que intentan relegar a la religión a un segundo plano, y a ello se suma una pérdida de credibilidad de las religiones tradicionales y especialmente de la iglesia.

Entendemos que la creación de los dioses responde a una necesidad ineludible del ser humano, porque a partir de su existencia el individuo constituye su identidad, sirviéndole de guía o referente para medirse, incluso antes de entrar en lucha con lo que después se llamarán dioses.

La naturaleza humana busca maneras en las que fundamentar su existencia, ya sea desde la negación o desde la afirmación de lo sagrado. Para ello no duda en trascender el mundo fáctico, racional y demostrable.

El motivo está en la naturaleza humana en su capacidad y necesidad de ir más allá de lo empírico y presente, en su búsqueda de fundamentaciones y referencias últimas, a pesar que todas ellas sean indemostrables por convincentes que sean (Estrada, 2003, p. 42).

Reconocemos en la naturaleza del hombre tanto su necesidad trascendente como su dimensión religiosa y estética. Mircea Eliade afirma que la religión no es un elemento coyuntural sino constitutivo y permanente. Desde que podemos constatar que el hombre tiene conciencia de sí mismo coexiste con una percepción de elementos naturales que lo sobrepasa y lo trasciende, frente a la cual se siente impotente. Estas fueron las experiencias que engendraron el sentimiento de lo sagrado y de esta forma establecemos que lo sagrado forma una parte constitutiva de la conciencia del ser humano.

Pero ¿qué entendemos por *homo religiosus*? M. Eliade define al *homo religiosus* como alguien que cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y por ello lo santifica y lo hace real. Es decir, aquel que ha realizado la experiencia de lo sagrado, que la ha vivido.

La función principal de la religión es dar sentido a la existencia. Muchas personas recurren a ella cuando son confrontadas por la muerte, evidenciando los límites de las respuestas científicas. La dureza de la muerte nos predispone al ejercicio de preguntar, al intento de encontrar una justificación, un sentido al fin de la vida.

Tanto el hombre prehistórico como el hombre moderno, por su capacidad de proyectarse en el futuro, consideran la muerte como su futuro inevitable. El instinto de conservación se torna en un deseo de protección o un deseo de sobrevivir, siendo el ser humano el único ser viviente consciente de ello.

Kierkegaard tiene otra manera de preguntarse por el sentido de la existencia. Su pregunta es: ¿Qué es lo que da a la existencia en sí vacía de sentido, un sentido? (Adorno, 2006, p.89) El propósito de su filosofía no es el ser del sujeto sino las ideas que surgen en la propia existencia sin permanecer en ella. La existencia misma no se explica a través del sentido, sino que la propia existencia se separa de lo carente de sentido, del azar y la casualidad.

La postulación de una “sociedad sin religión”, no es equivalente a una *sociedad liberada*. Como dice J. A. Estrada: “Hoy quizá la mayor ilusión sigue siendo la de considerar al ser humano como mera razón y seguir postulando una razón que da respuesta a las preguntas existenciales” (Estrada, 2003, p. 51).

Sólo la existencia de un ente superior justifica y posibilita la pregunta del hombre, esto es, ese Ser ante quien presentar la contienda, nuestra queja razonada o nuestra reiterada pregunta acerca de nuestra existencia.

Observamos que las creencias particulares se transforman, resurgen y a veces mueren, pero la religión, entendida como la pregunta del ser por el propósito último de su existencia, persiste. Por eso podemos afirmar con J. A. Estrada que la religión pervive, exista Dios o no, ya que responde a preguntas límite y necesidades fundamentales del ser humano.

Hegel da un paso más allá y ratifica la tragedia de lo humano: la imposibilidad del hombre de vivir sin dioses. Esta conclusión a la que llega Hegel se justifica por la falta de culturas sin creencias religiosas. Incluso cuando estas han sido objeto de persecución no han podido ser erradicadas completamente, como en la época socialista en Europa del Este, o bien en China o en Corea del Norte.

¿Qué entendemos por religión? Según Raimon Panikkar, la religión intenta ceñir más estrechamente al hombre mediante vínculos liberadores consigo mismo, con sus semejantes, con la tierra y con lo divino, y de esta forma liberar al hombre de su propio solipsismo, es decir del subjetivismo radical según el cual sólo puede ser conocido el propio yo. (Vega et al., 1998. p.15)

Reconocemos a la religión como hija de las carencias, deseos y proyectos más íntimos y esenciales del ser humano, lo cual no le da validez pero tampoco la descalifica.

Lachelier señalaba el deseo y la necesidad como el origen de todo proceso religioso, de una relación directa del alma con el ser trascendente. Las alternativas no religiosas sustituyen a la religión con apelaciones a la solidaridad y a las buenas obras. (Ries et al., 1995, p.58)

Panikkar, en su colaboración en el libro *Estética y Religión*, hace una clasificación de los diferentes parámetros que aborda la religión, definiéndolos con distintos términos. Denomina “religiosidad” a la dimensión del hombre que le hace ser consciente de sus uniones fundamentales. En ella constata que todo hombre, por ser hombre, está abierto a lo divino.

El “religionismo”, por otra parte, es el aspecto de la religión relacionado con lo social. El ser humano es un ser social y por ello tiene la necesidad de formar parte de algún grupo humano, bien sean iglesias, congregaciones, o corrientes filosóficas y de pensamiento tales como el marxismo, el ateísmo, el agnosticismo, el cientismo, el positivismo, el nacionalismo, etc. No toda agrupación humana es religiosa, sino aquella que nos hace sentir en comunión con lo que creemos que es el sentido de la vida.

Por último, denominamos “religiología” tanto al contenido como a los conceptos que conforman nuestras creencias. Se trata de la estructura intelectual de la religión. Hablamos en este sentido de teología, filosofía, ideología o cosmovisión.

Como decíamos anteriormente, la cosmovisión religiosa es una forma de entender el mundo, de entender la realidad.

2.2.2. Una visión crítica a la religión

Las críticas acerca de la religión se centran principalmente en su pretensión de transcendencia y de absoluto. Las grandes metafísicas responden a creencias que interpretan el mundo, no dicen cómo es el mundo, cosa que haría la ciencia, sino que lo significan, son extrapolaciones con pretensión de universalidad. Estas perspectivas, resulten convincentes o no, proporcionan una orientación al individuo, aportándole un sentido y significación razonable.

Sin embargo, podríamos definir la “religión” como ‘la interpretación global del ser humano sin coartarse por la limitación que supone la razón’. La filosofía ha intentado superar al mito pero, no solamente no lo ha conseguido, sino que se ha inspirado en él, al igual que las utopías o los descubrimientos en muchas áreas de conocimiento, pues intenta dar una respuesta a las preguntas del hombre.

La existencia de Dios no es demostrable empíricamente. Dios no es inmanente al mundo ni a la sustancia material, elemento indispensable para la demostración experimental. En el fenómeno religioso nadie es neutral. Tanto la creencia como la “increencia” responden a un proceso existencial de aceptación o rechazo de las pruebas que justifican o niegan la existencia del Ser, una decisión que también está condicionada por nuestra propia

biografía tanto personal como colectiva. Tanto el creyente como el ateo se fundamentan en convicciones razonables pero no demostrables, lo que nos impide aludir a la pretensión de haber alcanzado el absoluto.

El propio lenguaje religioso no resulta verificable porque se basa en el lenguaje simbólico. Los símbolos, las imágenes y las narraciones míticas conforman los elementos básicos de la conciencia religiosa. Por otra parte, el lenguaje religioso es una construcción humana que intenta descubrir la divinidad, una manera de referirnos al Ser. Esto nos hace preguntarnos sobre su pretensión de verdad.

En la religión no hay certezas de Dios, sino convicciones de fe. La fe no es solamente creer lo que no se ve, "sino una actitud de confianza y valoración positiva de la realidad a partir de las vivencias de la divinidad" (Estrada, 2003, p. 45). El saber religioso es frágil, dinámico y evolutivo, y entendemos que las dudas de fe son inherentes a la pretensión de trascender los límites.

De todas formas, tal como señala Kierkegaard, tanto el laico como el que posee una cosmovisión religiosa, para conocer qué significa ser humano, ejercen un salto de fe a la existencia es decir, ambos creen en la interpretación del mundo a la que hacen referencia.

A través de la reflexión objetiva algunos pretenden interpretar la cuestión ontológica, pero el *ser o no-ser* sólo tiene un significado subjetivo. Lo explicamos mejor: la verdad objetiva implica un alejamiento e indiferencia tanto del sujeto como de la propia subjetividad, llegando a considerar indiferente la propia verdad. Si el sujeto no acaba por ser indiferente a sí mismo no habrá alcanzado su empeño de ser totalmente objetivo. Por eso, esta forma de reflexión llevada a su extremo se convierte en una contradicción, pues lo que se considera objetividad en el fondo habrá sido una objetividad subjetivamente considerada, o bien una hipótesis o bien una aproximación "porque toda decisión eterna radica justamente en la subjetividad" (Adorno, 2006, p. 91).

Entonces, ¿dónde acontece la ontología? Según Kierkegaard, en la existencia individual humana desafiando a toda objetivación, porque ella misma no es ontológica. Define la espiritualidad absoluta como la conjunción de la interioridad con la dinámica dialéctica. Entendiendo la espiritualidad, no como el ser, sino como una función que encierra en sí el sentido. Esa espiritualidad lleva implícita la pasión, porque por la pasión la persona participa de la verdad sin ser ontologizada y sin que desaparezca la verdad objetivada. "La pasión de la infinitud es lo decisivo, no su contenido, pues su contenido es ella misma. El cómo subjetivo y la subjetividad son así la verdad" (Adorno, 2006, p. 92). Es decir, que encontramos la verdad en la medida que ella misma se niega como verdad objetiva, separándose la incertidumbre entendida como verdad objetiva de cualquier proyecto ontológico de la persona.

Entonces, ¿qué es para Kierkegaard la subjetividad? La unión de certeza e interioridad. Según Kierkegaard esta subjetividad no debe concebirse como subjetividad abstracta, porque resulta tan incierta y carente de interioridad como la objetividad abstracta. Por

ello, Kierkegaard se esfuerza en concebir la subjetividad concreta en la persona, como portadora de sentido, sentido que confiere la autoconciencia, cuya naturaleza se aleja de lo concreto pero que Kierkegaard describe como un acto:

Esta autoconciencia no es contemplación; quien tal crea no se ha entendido a si mismo, y debería darse cuenta de que él está al mismo tiempo en trance de devenir, y no puede ser por ende, un objeto concluso de contemplación. Esta autoconciencia es [...] un acto (Adorno, 2006, p. 99).

2.2.3. Acerca de las corrientes no- religiosas

A continuación, proponemos nombrar enumerar las posturas establecidas en la relación del hombre con la divinidad, y de esa forma tener una visión panorámica, luego nos centraremos en Nietzsche, autor que transformó la conciencia de la sociedad de finales de los ss. XIX y XX, y sondearemos y compararemos sus declaraciones con la realidad de la sociedad occidental que heredó el cristianismo, para tener una panorámica más esclarecedora.

Hay básicamente cuatro formas humanas de relacionarse con el Ser. Una de ellas sería la aceptación, que denominaremos *creyente*. Diametralmente opuesta a esta forma estaría el *ateo*, que se caracteriza por la negación del Ser y, en posturas más intermedias, tendríamos al *agnóstico* y al *escéptico*. El primero de ellos postula la incapacidad del conocimiento humano para conocer cuestiones metafísicas, mientras que el segundo, el escéptico, se identifica con la duda y niega la existencia de un saber objetivo y universal.

Las preguntas del ser humano fundamentan el origen de la metafísica y de la religión como interpretaciones de nuestra presencia en la tierra. Nietzsche estima estas respuestas como “una actividad compulsiva de dramatización” (Estrada, 2003, p.238), interpretadas desde un ideal ascético de la existencia que descansa en la clave interpretativa de culpa y castigo, pecado y sufrimiento. Razona asimismo que la respuesta teológica niega la realidad presente por la promesa de un mundo falso, tanto en su versión platónica como en la versión cristiana.

El gran desafío que plantea Nietzsche es preguntar por Dios. Paradójicamente, la corriente nietzscheana y el cristianismo descansan en la misma necesidad de búsqueda y afirmación de Dios, pero cada uno interpreta la realidad desde distintas perspectivas según recoge el estudio realizado por J. A. Estrada (Estrada, 2003, pp. 240-260). En el cual el autor explica que el cristianismo alude a una metarealidad para dotar de sentido a nuestra historia, mientras que Nietzsche asume únicamente como real la “facticidad” única de nuestra existencia.

Nietzsche postula que la afirmación de la existencia de Dios acarrea una devaluación

moral del ser humano, ya que sacrifica la existencia presente por un más allá hipotético. La única certidumbre que acepta es la del *no Ser*. Las creencias que protegen del caos y de la falta de sentido al individuo evidencian el miedo a enfrentarse a la realidad, la nada y la falta de propósitos. Fundamenta, además, que los criterios valorativos, epistemológicos y orientadores del hombre son creaciones humanas, procedentes del estado de poder. De hecho, la única forma aceptada de transcendencia es la creatividad artística del ser humano.

Creemos que Nietzsche acertó en el diagnóstico de la sociedad occidental, pero no tanto en la solución propuesta: el superhombre y la autoafirmación del individuo. En su solución rechaza la compasión por ser una connotación decadente y apuesta por sobrellevar el dolor de forma individual, dotándolo de un propósito: *autoafirmar al individuo*. Asimismo, niega las pasiones y afectos por haber sido utilizados para la manipulación de las masas, a pesar de ser consustanciales al ser humano. El sin sentido, la ausencia de finalidad y la necesidad de verdad desembocan en el *nihilismo*, doctrina filosófica que, basándose en la inexistencia de algo permanente, niega la posibilidad de todo conocimiento.

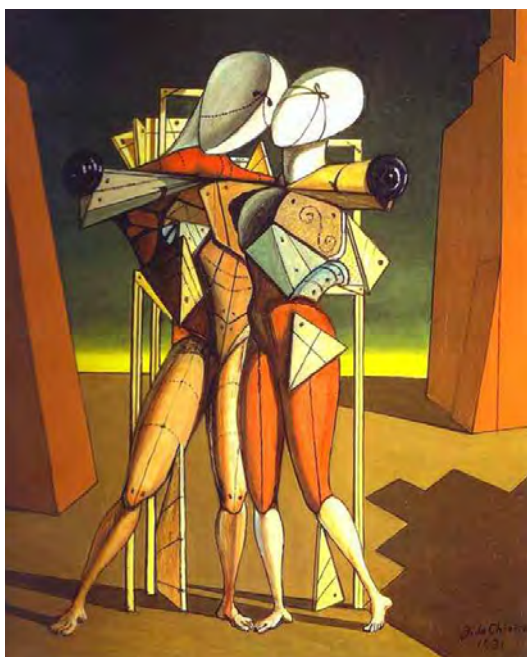


Figura 20.- Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca* (*Héctor y Andrómaca*), 1917. Óleo sobre lienzo, 90 x 60 cm. Colección Mattioli, Milán.

La idea de la muerte de Dios y sus consecuencias inmediatas, el "vacío metafísico", preocupó a los artistas del s. XIX.

Las pinturas de Chirico están desprovistas de alma. El hombre se convierte en un maniquí sin rostro y, por tanto, también sin conciencia, reflejo del propio hombre a quién había que otorgar una nueva dignidad y responsabilidad.

Nietzsche influyó mucho en el pensamiento de Chirico y, por tanto, también en su arte.

De esta forma, converge en promulgar *la muerte de Dios en la Nada*, porque entiende que Dios es la nada divinizada, es decir, el nombre por antonomasia de la nada. Por otro lado, reconoce la necesidad de sentido en el hombre y propone al *superhombre* como alternativa a la muerte de Dios.

El *nihilismo*, entendido como la falta de absoluto en la que fundamentar nuestro conocimiento, evoluciona desde dos perspectivas:

a) Desde la presunción del Sentido: por ejemplo, para San Juan de la Cruz lo único que vale la pena es la búsqueda del Ser trascendente, por lo que niega el mundo al no consolidarlo. Hablamos de la mística del amor.

b) Desde la presunción del Absurdo: Nietzsche, en la voz del profeta Zaratustra, desciende a la tierra para anunciar la muerte de Dios, la única existencia del hombre y la realidad material del universo. Proclama al superhombre como figura divina que da sentido a la tierra. Hablamos de la mística del poder.

La negación del hombre que propone San Juan de la Cruz no la interpreta como aniquilamiento, sino que a través de esta negación se transforma y diviniza. Al morir a las cosas, se capta su significado real. Desde su presunción de sentido califica su búsqueda de unión amorosa, como forma de explicar el vacío que experimenta, y encuentra en el reflejo que le proporciona la divinidad el descubrimiento de sus propias riquezas, secreto de las relaciones interpersonales.



Figura 21.- Marc Chagall, *The Promenade* (*El Paseo*), 1917-1918. Óleo sobre lienzo, 169,6 x 163,4 cm. Museo Estatal Ruso, San Petesburgo.

El rico simbolismo de Chagall está enraizado en el judaísmo y en un ardiente sentimiento por la vida. No se enfrentó con el problema del vacío ni con la muerte de Dios. Escribió: "Todo puede cambiar en nuestro desmoralizado mundo experto el corazón, el amor del hombre y su esfuerzo por conocer a la divinidad. La pintura como toda poesía, tiene su parte en la divinidad; la gente siente esto hoy en día igual que lo sintió siempre." El complemento de Chirico era un pintor nacido en Rusia. Su búsqueda en su obra es también una "poesía misteriosa y solitaria" y "el aspecto fantasmal que sólo ven raras personas".

Nietzsche rechaza la pobreza y la culpa por ser elementos que ceden al chantaje, generadores de la mala conciencia. Su razonamiento, por tanto, no se origina en esta, sino en la sensación de sentirse amado. Nietzsche busca ser Dios e intenta liberar al

hombre de la presión y del condicionamiento social que sufre, sin reconocer que es la sociedad la que tiene un impacto en su propio interior.

Las críticas que suscita el planteamiento de San Juan de la Cruz son la presunción del sentido y el peligro de la devaluación de las cosas en la búsqueda frenética de lo divino. Las cosas poseen su valor como obras de la divinidad y no sólo como medios para llegar a él.

En el planteamiento de Nietzsche reconocemos una minusvaloración del sentimiento de insatisfacción del hombre en la búsqueda última de sentido y, por otro lado, una incoherencia al negar la metafísica desde otra metafísica. Nietzsche niega la existencia del absoluto desde otro absoluto.

No existe una valoración neutral, ya sea desde la apreciación moralista de Dios, o la de la divinidad al servicio de la inteligibilidad humana, en ambos casos necesitamos utilizar la intuición y la interpretación. Nuestras convicciones apuntan a buscar un sentido más allá de la materia.

2.2.4. La existencia religiosa en el comportamiento del hombre no-religioso

Las expresiones vitales del hombre no-religioso tales como la sexualidad, la alimentación, el trabajo o el juego carecen de significación espiritual y, por tanto, de su dimensión propiamente humana. Conocer las situaciones asumidas por el hombre religioso nos ayuda a introducirnos en su universo espiritual y a valorar la significación que les otorgaron porque, aunque muchas han sido superadas por la historia no han desaparecido sin dejar huella, forman parte de lo que somos hoy, esto es, de nuestra historia.

El ser irreligioso acepta una realidad relativa contraria a la transcendencia, asume una nueva situación existencial no exenta de grandeza: el hombre como el único sujeto y agente de la historia. El hombre se hace a sí mismo en la medida en que se desacraliza a sí mismo, a sus semejantes y al mundo. Todo lo sacro se opone a su libertad y, por ello, se propone matar hasta el último vestigio que quede de Dios para conseguirla. Sin embargo, lo único que evidencia esta relación antagónica es su importancia y en qué medida sigue el hombre vinculada a ella, ya que depende de la exterminación de la deidad para conseguir su libertad.

Quiera o no, el hombre irreligioso es descendiente del *homo religiosus*, incluso cuando su identidad se forje en el antagonismo. Haga lo que haga es heredado, ya que no puede suprimir su pasado. Para disponer de un mundo para sí mismo ha desacralizado el que recibió de sus antepasados, y en sus acciones perdura la huella del hombre religioso, pero sin significación religiosa. Se trata de un mundo creado desde el antagonismo de lo heredado, según bien expresa María Zambrano: "emancipación de lo divino heredándolo" (Zambrano, 1991, p. 20).

La persona sin religión sigue comportándose religiosamente sin ser consciente de ello, posee una mitología camuflada y numerosos ritualismos degradados. Normalmente, lo religioso se traslada bien a las sacralizaciones de lo cotidiano, bien a la solemnidad psicológica de la sociedad de consumo del *star system*, a la publicidad o incluso a las actividades estéticas. La celebración de un nuevo año o la adquisición de una nueva casa nos remiten al ritual de renovación, así como las fiestas que celebran el matrimonio, el nacimiento de un niño, un nuevo empleo, etc.

La lectura posee una función mitológica, no sólo reemplaza la narración del relato, sino que nos proporciona una “salida del tiempo”, proyectando al hombre fuera de su duración personal a través de otros ritmos e incluso de otra historia. El mito se ha llevado a otras áreas de conocimiento como por ejemplo en el s. XVIII emerge una “religión del arte” que se ha desarrollado durante los ss. XIX y XX, pero han existido transferencias más temibles como las “religiones políticas” estudiadas por J. P. Sironneau: nazismo, stalinismo, y también maoísmo, castrismos, guevarismo, a las que pisan los talones las “teologías de la liberación” de América latina.

Los movimientos políticos y las utopías sociales también comportan una estructura mitológica. Marx, por ejemplo, recoge y continúa la labor de Cristo, se convierte en el redentor del justo, siendo el elegido, el ungido, el inocente y el mensajero del proletariado, por cuyos sufrimientos cambia el estatuto ontológico del mundo, creando la sociedad sin clases. También observamos comportamientos religiosos en los movimientos laicos e incluso antirreligiosos, tales como el desnudismo o el movimiento pro libertad sexual. En ellos encontramos una nostalgia del paraíso, un querer volver al estado edénico, donde no había una disociación entre lo carnal y la conciencia.

Hoy tenemos otros escenarios iniciáticos. Las guerras y los combates adquieren el carácter de *prueba*. En la lucha por la vida el hombre se hace consciente de su fuerza y se prueba a sí mismo conociendo sus posibilidades, es decir, se hace a sí mismo. Incluso podríamos entender la existencia humana como iniciación.

El hombre exclusivamente racional es una abstracción. El mito no sólo forma parte de las acciones diarias sino incluso de su forma de pensamiento. Las estructuras y el contenido inconsciente son semejantes a las imágenes y figuras mitológicas, aunque con ello no queremos dar a entender que las mitologías sean un “producto” del inconsciente. Los ensueños y fantasías no se elevan al nivel ontológico del mito, ya que no es experimentado por la totalidad del ser humano y no transforma una situación particular en ejemplar.

El símbolo, como centro neurálgico del mito, conforma un mundo abierto, apunta hacia un significado más allá de sí mismo y ayuda al hombre religioso a acceder y a vivir lo universal.

El inconsciente se ha convertido en el auxilio del hombre contemporáneo no- religioso, a él se remite para solucionar la dificultad que le supone encontrar su identidad. El

inconsciente se convierte en el último remanente religioso y mitológico del hombre moderno, atesorado de forma no-consciente. Esto podría derivar en la pérdida de la capacidad de comprender y asumir la religión de forma consciente.

Para Kierkegaard la desesperación es lo contrario a la existencia, pues para él es objetiva e independiente de todo saber de sí mismo. Kierkegaard explica que “no estar desesperado, no ser consciente de que se lo está, es una forma de desesperación” (Adorno, 2006, p. 107). Por lo tanto, ¿qué entiende Kierkegaard por desesperanza?

Kierkegaard realiza un paralelismo entre la muerte del cuerpo y la muerte del espíritu, entre el agonizante y el desesperado, donde la muerte, entendida como descanso de la lucha entre la vida y la muerte, no existe, por lo que el desesperado ya no tiene ni la esperanza de la muerte:

La ausencia de esperanza es que no le queda a uno ni siquiera la última esperanza, la de la muerte. Pues cuando la muerte es el mayor de los peligros, se tiene esperanzas de vida, pero cuando se llega a conocer un peligro todavía más espantoso que la muerte, entonces tiene uno esperanzas de morir (Adorno, 2006, p. 107).

Entonces, ¿a qué peligro se refiere? Al peligro de la transformación de la vida en un continuo vivir la muerte, es decir, a estar muriendo y no muriendo, muriendo eternamente, ya que la muerte corporal lleva implícito un cierto reposo de que todo ha terminado.

Para que el hombre muriera de desesperación, igual que muere de una enfermedad, sería necesario que lo eterno de él, su yo, muriera, pero esto es imposible; el morir de la desesperación se transmuta constantemente en una vida.

Kierkegaard prosigue: “La desesperación disocia al yo, y las ruinas del yo partido son las marcas de la esperanza” (Adorno, 2006, p. 109). La desesperación se prescribe como enfermedad y puede convertirse en antídoto al tomar conciencia, rompiendo el libertinaje espiritual.

La respuesta se enmarca dentro de la ontología del infierno, en la ausencia de sentido eternizada. La imagen del infierno saca al hombre de su encantamiento, de su inmanencia irremediable, restituyendo la verdadera imagen del hombre: dispersa, separada, condenada por medio del juicio y de la gracia.

2.2.5. La antropología de la religión

La antropología religiosa estudia al hombre como portador de convicciones religiosas que regulan tanto su vida como su comportamiento. Él es el objeto de estudio, puesto que es creador y utilizador del conjunto simbólico de lo sagrado, además de ser portador

de unas creencias religiosas que rigen su vida y su conducta.

Cada religión afirma una antropología y estas testifican de la valoración de la condición humana, así como de la relación del hombre con el mundo y la sociedad. La antropología cristiana, basada en la hierofanía en forma humana, Hombre-Dios, proyecta una luz nueva sobre el misterio del hombre y su condición humana. Esta teología, confeccionada a grandes rasgos en el Nuevo Testamento y de forma específica por San Pablo, fue elaborada por los Padres de la Iglesia, llevados por el entusiasmo que generaba en ellos el hombre nuevo, el hombre cristiano.

Rudolf Otto realizó un primer intento de comprender al *homo religiosus* mostrando lo sagrado como experiencia humana de lo trascendente y lo inefable. Hoy asistimos a una nueva antropología religiosa fundamentada en el *homo religiosus* y en su comportamiento con las experiencias vividas de lo sagrado. Mircea Eliade, que retoma y desarrolla los hallazgos de Söderblom, Rudolf Otto y Van Der Leeuw, entre otros, demuestra en su estudio que lo sagrado no es un momento de la historia de la conciencia, sino un elemento estructural de la propia conciencia del hombre. Por ello, se establece lo sagrado como núcleo central en el estudio de la historia de las religiones.

Desde entonces la exploración del pensamiento, de la conciencia, del comportamiento y de la experiencia del *homo religiosus* constituyen el material de trabajo del historiador. Se trata de "identificar la presencia de lo trascendente en la experiencia humana" (Ries et al., 1995, p. 17). Retomando los estudios de Durkheim a Otto, Eliade manifiesta que toda expresión de lo sagrado actúa a través de algo distinto a sí mismo. A través de la hierofanía el hombre toma conciencia de una dimensión trascendente del mundo.

Lo sagrado no es algo inventado por los historiadores de las religiones, sino que es el *homo religiosus* el que crea un lenguaje, una terminología para denominar aquello que es lo "diferente" de la realidad cotidiana, aquello que denomina "sagrado". A través del análisis del lenguaje es posible ver que el hombre percibe la presencia de una fuerza invisible y eficaz, que se muestra a través de un objeto o un ser revestido por una nueva dimensión: la sacralidad. Su revelación transforma la existencia del hombre.

Marx Müller declaraba el lenguaje como el mejor testimonio del pensamiento y del comportamiento. El hombre primitivo, para comunicar su experiencia con lo "numinoso", hizo uso de los símbolos de agentes naturales tales como la luz, el viento, el agua, el rayo, la luna y el sol, dotándoles de vida y sentido por medio de mitos y ritos.

En las grandes religiones monoteístas vemos cómo la hierofanía ha derivado en una teofanía, donde se atestigua la existencia de un Dios único y personal, autor de una alianza, un Dios que interviene directamente en la vida de sus fieles y de la historia.

Michel Meslin plantea en su obra titulada *L'expérience humaine du divin. Fondements d'une anthropologie religieuse* (1988) desde la perspectiva propuesta por Eliade: "lo sagrado no puede ser aprehendido más que en la existencia del hombre que lo define y lo delimita". En su obra reflexiona sobre conceptos tales como la religión, lo sagrado, lo puro, lo impuro y la experiencia religiosa. Luego intenta determinar el marco cultural, ritual y simbólico de esta experiencia y, finalmente, aborda la relación del hombre con la divinidad dentro

del contexto de la psicología.

Pero, ¿cómo tiene lugar la hierofanía? La sacralidad trascendente no es perceptible para nosotros más que por medio de una revelación interior, una experiencia humana que genera una antropología religiosa como aproximación normal a lo sagrado

En cuanto a la diversidad de la manifestación religiosa, Eliade constató dos hechos transversales: la unidad fundamental de los fenómenos religiosos y, por otra parte, la inagotable novedad, manifestada en el curso de la historia.

Esta nueva antropología pretende comprender al hombre como sujeto de la experiencia de lo sagrado, y para ello esta disciplina estudia la experiencia, la conciencia y las actividades del hombre a través de los vestigios y documentos dejados por el *homo religiosus* como expresión de su relación con la Realidad absoluta. El hombre ha fijado en piedra, arcilla, papiro, madera o pergamino las memorias de sus creencias y su experiencia religiosa. La percepción de las manifestaciones de esta Realidad es la causante del comportamiento del hombre que denominamos "sagrado". Este comportamiento tiene lugar tanto dentro como fuera de las grandes religiones, generando todo un universo de ritos y mitos.

Esta perspectiva está interesada en clarificar institucional y doctrinalmente las proyecciones de las grandes religiones sobre las relaciones entre el hombre y lo sagrado, entre el hombre y lo infinito.

No podemos olvidar que la relación con lo sagrado es vivida en el marco de la cultura, fruto del pensamiento y de la actividad del hombre. Mircea Eliade no ha cesado de señalar el origen religioso de las culturas, e incluso de aquella considerada secular.

Desde los orígenes hasta nuestros días el *homo religiosus* es un creador de cultura. Afinando y desarrollando las capacidades del espíritu y de sus manos, se ha esforzado por someter el cosmos y humanizarlo. En consecuencia, su experiencia religiosa esta íntimamente ligada a su experiencia cultural.

2.3. LA TRANSCENDENCIA EN LA ACTUALIDAD

La situación actual que se plantea el ser humano es la *emancipación de lo divino* heredándolo. El humano, lejos de sentirse autónomo, se muestra fruto de la historia y de su contexto. Nos hallamos ante una nueva religión sin Dios, la religión de lo humano, pues el hombre ha ascendido a ocupar el vacío de la divinidad. Más allá de la resignación, el hombre ha asumido esta nueva versión de lo divino con entusiasmo, seguramente por la liberación que supone expresar los deseos espirituales más íntimos, expresión de una espiritualidad íntima no compartida.

Existe un cierto tono trágico en la naturaleza humana. "Somos finitos, pero ansiamos la infinitud, mortales sedientos de inmortalidad, humanos, pero ansiosos de lo divino" (Estrada, 2001, p.34).

Nuestra finitud nos impide encontrar lo absoluto y definitivo, a pesar de que nuestra conciencia nos remite a algo más allá de sí misma, ya que busca certezas y argumentos que justifiquen y fundamenten el sentido último de la vida. Todas las respuestas son penúltimas, ya que no hay respuestas universales que convengan a todos. Las creencias particulares con pretensión universal son saber y hermenéuticas de origen humano, aunque pudieran estar inspiradas por la divinidad en caso de su existencia.

Las religiones buscan lo concluyente y lo absoluto. En este contexto nace lo sagrado, lo inmutable, lo divino, lo santo como el ámbito último desde el que comprender la realidad. Las religiones son respuestas a las preguntas de la realidad existente y un intento de otorgar un significado a esta.

Cada persona responde a condicionamientos y prejuicios religiosos ya dados, desde los que se abre a cualquier nueva experiencia o vivencia de lo divino. La teología negativa nos ayuda a diferenciar entre lo que Dios es en sí mismo y nuestras representaciones de él, inevitablemente antropomórficas. Tal como afirmaba San Agustín, "si lo conocemos es que no es Dios", oponiéndose a identificar a Dios con las representaciones que se tienen de la divinidad.

2.3.1. La relación entre la muerte de Dios y la crisis del hombre

Existe una relación entre la teología y la identidad personal. Feuerbach, y mucho antes que él Jenófanes, manifestaban que los dioses son imágenes proyectadas del hombre y que toda la teología es antropología. Pero también esta idea se confirma a la inversa: "según el Dios al que se adora así es la identidad del adorador, porque toda antropología implica una visión de Dios" (Estrada, 2001, p. 37).

El nihilismo y el escepticismo han dejado huella en las tradiciones filosóficas que configuran el significado del hombre. Actualmente la filosofía está en una época de transición que definimos como postmodernidad. La muerte de Dios ha conllevado

la crisis del sujeto y con ello a la inestabilidad de los grandes sistemas metafísicos. Occidente parece haber perdido la confianza en la propia visión del hombre y se propaga la amenaza del absurdo.

La cultura no puede estar vacía de valores, ideales y creencias que dan un sentido de dirección a la sociedad y ofrecen identidad al individuo, por lo tanto, otras ideologías apremian por ocupar su lugar.

En palabras de J. A. Estrada:

la pregunta sigue siendo si el pensamiento débil puede ser algo más que un corrector de los viejos sistemas filosóficos o, por el contrario, una alternativa válida y sustitutoria con la que afrontar los retos que plantea el nuevo siglo (Estrada, 2001, p. 24).

La *muerte del arte* es un reflejo de la muerte de Dios. Por ello el arte moderno, desprovisto de transcendencia, busca desesperadamente una forma de lo divino. De hecho, el propósito de la experiencia estética es que se manifieste lo infinito en formas transitorias, aquello de lo que se siente abandonado. Obra y espectador se encuentran en una simultaneidad de tiempos: la obra le ofrece pasado y presente, mientras la persona camina entre un pasado irrepitable y un futuro desconocido.

2.3.2. La pérdida de la reflexión de lo trascendente

Cuando se adormece la reflexión sobre la transcendencia y no hay una representación clara de lo sagrado, los signos que lo sugieren obtienen una renovada importancia. La expresión artística ha contribuido eficazmente al conocimiento y a la actualización de la transcendencia religiosa, hoy ya emancipada.

Nada *per se* impide al arte explorar lo trascendente. De hecho Heidegger, uno de los filósofos más conscientes de la pérdida de la transcendencia en nuestra cultura, nombra al artista como el último testigo que anuncia una realidad más allá de la materia. Para Heidegger la *ausencia de Dios* no significa solamente que los dioses hayan huido, sino la imposibilidad de poder hacer referencia a la transcendencia, es decir, no poder identificar la ausencia como ausencia. "Cuando faltan los "nombres sagrados" únicamente el poeta continúa cantando sin palabras lo sagrado". Heidegger considera el poeta como el portavoz y ejemplo del arte como totalidad.

Pensamos que el hombre moderno no es consciente de hasta qué punto su "racionalismo" le ha puesto bajo el dominio de su inconsciente. Su intento por librarse de la "superstición" le ha costado la pérdida de los valores espirituales, desintegramos su tradición espiritual y moral.

Conocidas son las descripciones de los antropólogos narrando las consecuencias que sufren las sociedades primitivas al perder sus valores espirituales: pérdida del sentido de la vida, desintegración social y decaimiento moral. Nuestra situación es similar, pero no sabemos lo que hemos perdido, pues no conocíamos lo que revelaban los símbolos.

Al igual que Jung, pensamos que la fe no excluye el pensamiento, que es el arma más poderosa del hombre, pero el miedo a la ciencia que expresan algunos creyentes ha contribuido a la escisión de ambas, y al despojar a todas las cosas de su misterio y luminosidad ya nada es sagrado.

La *materia* que los arcaicos conocían como la Madre Tierra se ha convertido en un concepto seco, inhumano y puramente intelectual, sin ningún significado psíquico para nosotros.

Los fenómenos naturales han perdido su emotiva *identidad inconsciente*. Al crecer en conocimiento científico nuestro mundo se ha deshumanizado. Con esta afirmación no queremos minusvalorar la importancia y positividad de los avances científicos.

Esta enorme pérdida es compensada con los símbolos de nuestros sueños, que nos trasladan a los instintos y pensamientos primigenios. Estos símbolos se manifiestan en el extraño e incomprensible lenguaje de la naturaleza, retándonos a su traducción en un lenguaje desposeído de todo término que remite a lo trascendente. "La superficie de nuestro mundo parece estar limpia de todos los elementos supersticiosos e irracionales. No obstante, que el verdadero mundo interior humano esté libre de primitivismo es otra cuestión diferente" (Jung, 1995, p. 95).

Como afirma Mircea Eliade: "el símbolo, el mito y la imagen pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, transformarse, pero jamás extirparse".

Instamos al hombre moderno a descubrir el inestimable tesoro que posee en su imaginación, donde símbolos, mitos y teologías arcaicas sobreviven disfrazadas. La contemplación y asimilación de su mensaje pronostica la salud del individuo, así como equilibrio y riqueza en su vida interior.

Liotard nos anima a convertirnos en postmodernos, es decir, a cuestionar todo lo recibido de la generación anterior, entenderlo y transmitirlo de nuevo en una forma propia de nuestra generación, pudiendo estar libres de "copiar" y llegando a ser verdaderos: "la modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la intervención de otras realidades" (Liotard, 1992, p.19).

El *arte sagrado* no existe sin la dimensión previa de la mística apofática, el silencio o el caos primordial, puesto que, como una metáfora, el arte sagrado es como la música que emerge del silencio primordial. El hecho de que el arte sagrado haya desaparecido es una de las consecuencias de que la fiesta ya no es lo que llena de significado la vida del hombre. En la sociedad secular el hombre vive alienado de su Realidad más profunda, la divina. La sociedad occidental es la única que no vive en estos parámetros, pues para ella el tiempo fuerte es el trabajo productivo y valora la fiesta como una mera distracción.



Figura 22.- Gran Jefe Noah Seattle, líder de las tribus amerindias duwamish y suwamish (actual Estado de Washington, EE. UU.).

Respuesta del Jefe Seattle al gobernador Isaac I. Stevens, 1855. El Dr. Henry A. Smith fue el primero en escribir este discurso en el Seattle Sunday Star en 1887.

“Lo que acaece a la Tierra, les acaece también a los hijos de la Tierra. Cuando los hombres escupen a la Tierra, se están escupiendo a sí mismos. Pues nosotros sabemos que la Tierra no pertenece a los hombres, que el hombre pertenece a la Tierra. Eso lo sabemos muy bien. Todo esta unido entre sí, como la sangre que une a una misma familia. Todo está unido. Lo que acaece a la Tierra, les acaece también a los hijos de la Tierra”.

Si nuestra sociedad tomara conciencia de lo que significa el arte sagrado cuestionaría muchos fundamentos del mundo actual.

El aumento de lo irracional en nuestra sociedad habla de que lo sagrado está en crisis, y por ello necesita fabricar soluciones de recambio. Mientras que ayer la aparición de la virgen llevaba a la edificación de un santuario, hoy el contacto directo o indirecto con los difuntos se multiplica.

Porque el ser humano sabe que va a morir, la parte animal del hombre accede a lo humano y reencuentra lo sagrado, tanto en la concepción de la muerte como en el morir, en ritos funerarios y en la finalidad última de la vida.

El rito funerario de hoy en día trata de tranquilizar al superviviente y da menos valor al difunto. Frente a los ritos purificatorios de antaño, hoy se maquilla al muerto para dar la sensación de que se encuentra dormido y facilitar así la separación. Incluso el

arte funerario ha cambiado. Hay una mayor simplicidad y sobriedad, se ha cambiado el aspecto de los cementerios que se han transformado en parques, y también se ha introducido la música profana en los funerales. Hoy el hombre parece ser el único señor de su vida y de su muerte, elementos que antes sólo pertenecían a Dios. No es la primera vez que ocurre en la historia de las religiones que lo sagrado y el concepto de muerte están en crisis. Entendemos a Dios desde nuestro vacío existencial, pues creemos realmente haberle matado. Es una tendencia hacia lo irracional; una tentación dramática que quiere llenar el vacío dejado por la muerte de Dios.

2.3.3. La religión laica de la belleza

Como hemos dicho con anterioridad, ante el vacío dejado por la muerte de Dios, nuevas cosmovisiones apremian por ocupar su lugar, y una de ellas es la belleza.

Según Carol Duncan, los grandes museos de arte occidental son templos dedicados al culto de lo estético, y en ellos se decide qué objetos constituyen la base material para la veneración del culto secular dominante y eurocentrista de la cultura de la belleza.

Marc Duhamel Montréal compara las reliquias, colocadas en las iglesias que hay esparcidas en los caminos medievales de peregrinación, con las obras de arte en los museos, cuyo poder que va más allá de la mera belleza es venerado por los turistas, los nuevos peregrinos secularizados de nuestra era. : “Museums appropriate the ‘spiritual capital’ of objects which once held, and still potentially hold, specific liturgical functions which go beyond mere beauty or purported cultural important” (Vega et al., 1998, p. 294).

De alguna manera los museos se atribuyen el valor espiritual de los objetos. Estos no son valorados por su belleza sino que su valor radica en el uso que se les daba en la función litúrgica. Podríamos decir que en parte en los museos, tanto en museo de arte como en un museo etnográfico, se cuestiona la autoridad sagrada de los objetos que formaron parte de creencias vivas, y estos son presentados como un trofeo de guerra de la cultura dominante y secular. Con mucha probabilidad, la única forma de destruir la visión propuesta por ambos tipos de museo es a través de artistas nativos y del análisis del tema de lo sagrado en su propia cultura, ya que toda sociedad necesita de instituciones creadas que justifiquen dónde reside y dónde se administra el poder.

Marc Duhamel pone el ejemplo de la adquisición e inserción de The Rideau Street Chapel dentro de la estructura arquitectónica del edificio de la Galería Nacional de Canadá. Paradójicamente, esta capilla ha sido insertada en un lugar donde está siendo venerada como sagrada, según las convenciones del arte occidental, es decir, por la belleza. ¿Esta adquisición y ubicación realizada por la élite cultural museística tenía el objetivo de eludir los aspectos religiosos problemáticos para el espectador secular, o por otro lado significa la victoria de lo secular sobre lo sagrado?

No hace falta decir mucho más para darnos cuenta de que al estar ubicada dentro del museo su función original se modifica drásticamente, de ser un edificio con funciones

litúrgicas específicas ha pasado a ser una reliquia del culto secular de la belleza. Además, la manera en que esta capilla es presentada en la NGC es muy parecida a la exhibición de los objetos sagrados de otras culturas en el museo etnográfico, como restos supervivientes de tradiciones amenazadas o desaparecidas. Diremos más, por parte de algunas administraciones culturales existe una búsqueda exacerbada de autenticidad en los objetos y bienes materiales artísticos, y esta búsqueda puede entenderse como una forma de poseer elementos simbólicos de poder. (Vega et. al., 1998, p.297)

¿El valor estético es suficiente para re-consagrar la tierra donde se ha ubicado el edificio reciclado, si su único propósito es justificar el culto de lo secular por la belleza? Al apropiarse de estas obras los museos desempeñan una especie de "capitalismo espiritual" y niegan la vida de las obras sagradas que han adquirido. Sin ninguna duda, otro de los problemas relacionados con que las obras de arte sagrado estén expuestas es que se les ha negado su presente cuando entran al museo.

La sociedad moderna mayoritariamente ha perdido el sentido de lo sagrado y esto se percibe en sus actitudes contradictorias hacia la tierra. Con el ejemplo de The Rideau Street Chapel M. Duhamel demuestra la falta de respeto de la cultura dominante hacia la tierra indígena, que se extiende a su propio país Canadá que no respeta sus propias tradiciones culturales indígenas.

La Capilla debe ser entendida semióticamente dentro del contexto en el que ahora está situada, es decir, como elemento arquitectónico esencial dentro del cuerpo del museo. Constituye el centro neurálgico cristiano del complejo arquitectónico e incrementa, debido a su tamaño y su posición central, la importancia del catolicismo frente a las distintas religiones representadas en el edificio. Debido a la permanencia, la firmeza y la eternidad que sugiere, la Rideau Street Chapel ha llegado a ser una parte fundamental del sistema simbólico y significativo del Museo.

Por medio de estas insignes reliquias se "explota el capital espiritual" Estos objetos han adquirido una validación espiritual al estar respaldados por la autoridad teológica del papado. Pero esto en el pasado causó un gran problema, nos referimos al aumento de la profanación de las tumbas de los santos en busca de reliquias. Debido a ello el Papa Gregorio I otorgó poder espiritual a los pedazos de tela que tocaban los relicarios, siendo suficientes para garantizar el "aura" y la esencia de los santos. Hoy el objeto bello es capturado y mimetizado en nuestras cámaras digitales. De esta forma, el objeto deja su posición física para ser admirado por el culto secular del ocio de la belleza. A diferencia de la reliquia, el aura de la obra de arte y la obra nunca se separan de sus funciones rituales.

Creemos que la GNC ha fallado tanto en reconocer el poder intrínseco que reside en la Capilla como en su comprensión de esta como lugar de culto. Por otro lado, la adquisición de obras con peso espiritual conlleva consigo una responsabilidad añadida con respecto al público y, por último no nos parece conveniente el reclamo de objetos de valor espiritual a los nativos para el museo etnológico.

Realmente pensamos que en la actualidad todavía no hay soluciones satisfactorias al problema de la integración de objetos sagrados dentro de un museo, ya que estos son re-consagrados como reliquias estéticas. Lamentablemente, su reubicación en un museo les vacía de su "capital espiritual", sin poder mostrar con ninguna o muy poca consideración la sensibilidad que necesitan la forma espiritual y el valor ritual de estos artefactos.

CAPÍTULO 3
RELATIVO AL ARTE

RELATIVO AL ARTE

3.1 EN RELACIÓN AL ARTE

Según Tatarkiewcs el Arte es el resultado de destrezas fraguadas en el contexto de una cultura. Por sus cualidades especiales crea una región separada del mundo. Gracias a la vida que infunde a las obras es valorado y apreciado, pues el calificativo de artístico es concedido a las obras y no a las destrezas

El Arte se materializa en la obra, y es a través de ella que se comunica con el espectador. A pesar de las muchas corrientes que han y siguen influenciando a la obra artística, su esencia sigue siendo la experiencia estética. La podemos explicar como una experiencia espiritual que se vislumbra por medio del intelecto y la sensibilidad, un conocimiento integrado y completo, estimulado por una voluntad activa y de representación. O, en palabras de Fernando Sinaga, es el “lugar de conocimiento donde el arte es una experiencia espiritual de la globalidad que pone en funcionamiento las energías mentales y sensibles a través de una voluntad de acción y representación”. (Gau Pudelko, 2003, p. 41)

El romanticismo buscó en la sinestesia el orden misterioso que hay detrás de las cosas. Sabina Gau Pudelko considera que el arte está muy vinculado al mundo sensorial emotivo. Los contenidos del arte que no se pueden explicar a través del razonamiento, se inscriben en la esfera de nuestra experiencia sensible donde se encuentran los sentidos exteroceptivos, los cinco sentidos que nos relacionan con el exterior y los sentidos interoceptivos, que nos ligan a nuestro interior, a nuestra vida emotiva.

El trabajo de muchos artistas se nutre tanto de las sensaciones encontradas y reelaboradas como de los recursos que proporcionan los medios plásticos que son conocidos por los artistas y a los que están sensibilizados. Es decir, a esas relaciones sinestésicas tanto exteroceptivas como interoceptivas.

A pesar de que componentes que forman el arte hayan ido cambiando en diferentes épocas, el centro del arte sigue siendo la exploración del significado de la vida. El arte se convierte en diálogo entre el creador y la audiencia. Bajo la visión del artista la vida toma significado y un sentido completo. Como sugirió Kierkegaard, “el arte recrea experiencias y las despierta a la vida” (Johnston, 2006, p. 91).

De hecho, valoramos la resonancia que la obra produce en nosotros en relación a nuestro profundo sentido de nosotros mismos. Esto es lo que primero nos llama la atención y nos atrae poderosamente. Podríamos decir que las obras prueban nuestra autenticidad, pues si son retratos artificiales o muy forzados, los juzgamos duramente y nos parecen hasta ridículos. Si no las entendemos, simplemente no hay comunicación. Pero cuando las comprendemos se produce un acto de comunión. Toda obra artística es un impulso hacia la comunión. Cuando los artistas crean están en constante diálogo con la audiencia, aunque esta sea imaginaria o sea sólo el propio artista.

En palabras de T.S. Elliot:

El autor de un trabajo de imaginación está tratando de afectarnos (a la audiencia) de forma completa, como seres humanos, tanto si lo conocemos o no; y nosotros somos afectados por el (el trabajo artístico) como seres humanos, tanto si tenemos intención o no (Johnston, 2006, p. 114-115)¹

Si estamos de acuerdo que la obra se convierte en un acto de comunión por el que el espectador, más allá de su voluntad, es afectado. Diremos, por tanto, que es una experiencia y como tal necesita de su interpretación.

3.1.1. El origen del arte y su propósito

La pintura puede responder al intento de cautivar el alma, previsualizar y representar los acontecimientos que querían que ocurrieran. Una forma mágica de apresar mágicamente algo que huye y se escapa, las almas de los vivientes codiciados. En la pintura se representa el anhelo, incluyéndolo en la realidad y revelando públicamente lo secreto. Podríamos hablar de una laicización de lo sagrado.

Los misterios de los hombres se llaman secretos. Cuanto más se revelen estos secretos, relativos a la condición humana, más verídica nos resultará la obra.

Mientras el pensamiento filosófico establece su conocimiento desde la ignorancia en busca de un conocimiento racional, el arte utiliza el conocimiento implícito. Utiliza el conocimiento que mantiene en secreto, y aún mostrándolo sigue siendo un misterio.

El arte reitera su origen. Por contradictorio que parezca, la obra de arte está más abierta al futuro, cuando más fiel y verdaderamente reitera su gesto inicial. Porque el gesto innato en el hombre es abrir el futuro e inquirir en el misterio de la cosas.

“Se descubre en el arte el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia” (Zambrano, 1989, p. 99).



Figura 23.- Anónimo, *Bisonte de Altamira*, Magdaleniense III-IV, Paleolítico Superior (13.000 a. C.). Pintura rupestre de estilo cantábrico con tinta bicolor. Cueva de Altamira, Santillana del Mar (Cantabria). Las pinturas del periodo prehistoria, encontradas en el interior de cuevas, se piensa que tenían un fin meramente mágico, ya que a través de esta actividad se le rendía tributo al mundo espiritual

¹ T.S. Elliot: “The author of a work of imagination is trying to affect us [the audience] wholly, as human beings, whether he knows it or not; and we are affected by it [the work of art], as human beings, whether we intend to be or not”.

Es la pasión angustiosa por descubrir y crear formas. Intento de encontrar la sustancia perdida. Hablamos del misterio de la encarnación, esto es, que la idea tome cuerpo y se haga vida. El arte verdadero es un atisbo de revelación, no de *la esencia del arte*, sino de vida. Porque la vida es siempre confusa y reacia a ser visible.

La obra no es el resultado del sueño, sino del estado entre sueño y vigilia de la razón. El sueño, es algo que no se puede arrebatar. Es nuestra capacidad primaria, origen de todo, fuente de la existencia, ya que lo que hace ser al hombre es su capacidad de plasmar sueños.

Un error de la psicología es de dar por hecho que el espacio físico es lo real. Una cuidadosa investigación descubriría la existencia de un espacio entrañable cualitativo, proyectado bajo el espacio llamado real, percibido. Este espacio fue representado por los bizantinos con lo que conocemos como *aureola o almendra mágica*, que rodeaban las figuras divinas. "La pintura, por tanto, es la impronta del hombre, huella y señal de su paso por el mundo, marca, además de ser conjuro, evocación, hechizo" (Zambrano, 1989, p.43).

3.1.2. Lo bello

Gadamer, fundamentándose en Aristóteles, pero sobre todo en Platón refuerza la interrelación entre lo estético y lo filosófico, aludiendo a la idea platónica de la percepción espiritual de lo bello y el orden verdadero del mundo como una unidad. Lo bello se concreta en la evocación de un orden íntegro posible.

La función ontológica de lo bello, manifestación sensible del ideal, consiste en "cerrar el abismo" abierto entre lo ideal y lo real.

Como indicamos anteriormente lo bello, al igual que lo sublime y lo siniestro responden a diferentes concepciones de lo divino. En alemán el concepto de belleza se asocia con la moralidad. Podríamos hablar de "bella moralidad". Nos referimos a una moralidad "que se presenta y se vive en todas las formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de este modo, hace que los hombres se encuentren constantemente consigo mismos en su propio mundo." (Gadamer, 1991, p. 49)

Para los griegos, el cosmos, contiene un elemento pitagórico en el orden del cielo. Representa la auténtica manifestación visible de lo bello.

Gadamer apuesta por aquello que nos eleva de la tierra: el amor a la belleza. Ella nos impulsa en el vuelo de la búsqueda de lo verdadero.

[Platón llama bello] a lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que 'eso es lo verdadero (Gadamer, 1991, p. 51).

Tanto en la experiencia de lo bello como en el arte, percibimos un significado que trasciende lo conceptual. ¿Cómo percibimos esa verdad? Alexander Baumgarten, el fundador de la estética filosófica, habla de un 'conocimiento sensible'. En la gran tradición gnoseológica que cultivamos desde los griegos, 'conocimiento sensible', se refiere a la paradoja.

La verdad relativa de la obra de arte, no responde a un acuerdo de leyes universales. Antes bien, es algo que acontece por su belleza. Nos detiene y nos fuerza a demorarnos. Se manifiesta individualmente y nosotros lo significamos de forma universal.

La belleza natural, esto es belleza 'sin significado' es la que nos previene de reducir lo bello del arte a conceptos. Kant es el precursor de validar la pretensión estética en sí misma, sin estar supeditada a la comprensión de los conceptos, es decir, sin que sea visto o entendido algo *como* algo. Postula una belleza libre tanto de conceptos como de significados, encontrando su mejor ilustración en la belleza que encontramos en la naturaleza.

El arte moderno está pasando por una fuerte crisis en busca de su esencia. El arte, huérfano de Dios, persigue libre y desesperadamente la forma de lo divino. Y, en la búsqueda de la forma estética, obliga a que se manifieste aquello a lo que el hombre moderno se siente abandonado; *el dios desconocido*.

La "muerte del arte" ha desencadenado la máxima tensión creativa en busca de su propia esencia. El arte busca en sus orígenes el porqué de su existencia. Todo da a entender que busca algo dejado atrás. Busca el lugar de su engendramiento para encontrarse a sí mismo y desde allí construir su identidad.

No podemos remitirnos al lugar ni al tiempo del hecho. Tampoco poseemos escritos que muestren el motivo que llevó al primer hombre a expresarse de esa manera. Lo único que podemos hacer es empatizar, y desde nuestra experiencia intentar justificar el porqué de la expresión plástica. M. Zambrano lo concibe en la plenitud de la soledad del hombre. Intimidado por las presencias amigas y enemigas y que sintió la necesidad de fijar las imágenes en la cueva. "Sólo el hombre desvalido, prisionero de su tiempo instantáneo puede sentir la necesidad de apresar las sombras" (Zambrano, 1989, p. 75).

Chirico, fundador de la llamada pintura metafísica, trataba de atrapar el aspecto fantasmal y metafísico que revelaban los objetos en ciertos momentos de clarividencia. Para él, la obra de arte tenía que referirse a algo más allá que su forma perceptible.



Figura 24.- Giorgio de Chirico, *Mistero e malinconia di una Strada* (Misterio y melancolía de una calle), 1914. Óleo sobre lienzo, 87 x 71,5 cm. Colección privada .

Las obras de Chirico revelan ese aspecto fantasmal de las cosas, correspondencias análogas entre lo onírico y lo real, remitiendo a visiones procedentes del inconsciente. El terror y la rigidez dominan sus obras de abstracción metafísica. Chirico estuvo fuertemente influenciado por las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer tal como el mismo escribe:

Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros en enseñar la profunda significación de la necesidad de la vida y en mostrar cómo esa necesidad podía transformarse en arte... El terrible vacío que descubrieron es la verdadera belleza desalmada e impasible de la materia.

La postulación de Nietzsche "Dios ha muerto", inquietó los espíritus de poetas y artistas del siglo XIX, produciendo un vacío metafísico. A través de un largo proceso, en el siglo XX, alcanzó la etapa de discusión libre y encontró expresión en el arte. Efectuándose la escisión definitiva entre el arte moderno y el cristianismo.

Hoy día seguimos acarreado las consecuencias. Este extraño y misterioso fenómeno de la muerte de Dios es un hecho psíquico de nuestro tiempo. "La pérdida de la imagen de Dios es la pérdida del factor supremo que da vida a un significado", como expresó Jung.

3.1.3. Naturaleza de la obra: juego, símbolo y fiesta

Gadamer, basándose en Kant, defiende la unidad del arte a través de tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

a) *Juego*

El juego y el arte son funciones básicas de la vida humana. La cultura humana está unida al componente lúdico, ya que no existe civilización que carezca de juegos ni de expresiones artísticas.

¿Qué tratamos de decir con la palabra juego? ¿Cuáles son sus implicaciones o correspondencias con el arte? El juego representa su propio movimiento, cualidad de lo vivo y su propia esencia. Lo denominamos *automovimiento*. Como anotábamos anteriormente, Kant es el precursor de la autorreferencia del arte. La validación artística se origina en su propia *autoexpresión*.

Las normas del juego, el uso de estrategia o el desvelamiento de aquello que muestra la obra, evidencian el uso de la razón como característica. Razón que genera conocimiento de la experiencia.

No olvidamos su calidad comunicativa, el *jugar- con*. No existe diferencia entre el jugador y el espectador. Ambos forman parte de un mismo evento en el que participan. Algo parecido ocurre entre la obra, el artista y el espectador.

b) *El símbolo*.

Como primer acercamiento a la definición de lo simbólico proponemos: ser- remitido a lo indeterminado. (Goethe y Schiller)

El primer concepto de símbolo se remite a la *tablilla de recuerdo*. El anfitrión le regalaba a su huésped una de las partes de la llamada *tessera hospitalis*. La tablilla se rompía en dos partes, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped con el fin de reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos si al cabo de 30 ó 50 años volvía a su casa un descendiente de ese huésped. Esta profunda parábola de encuentro de almas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte. La obra remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible. Un fragmento concreta las cualidades de un todo universal. Se trata de la evocación de un orden posible.



Figura 25. Anónimo, Tésera de *Turulio*, Tésera de hospitalidad representando dos manos entrelazadas en el anverso y plano en el reverso, con la inscripción latina: “Tésera de hospitalidad, con Publio Turulio, hijo de Publio de la tribu Mecia”, s. I a. C. Fundición de bronce, 13,5 x 6 x 2,3 cm. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Hegel explica lo bello como “la apariencia sensible de la idea”. Esta definición, aunque evocadora, olvida que la obra no ha de justificarse en el mensaje que porta, sino en la forma en que lo muestra, es decir, como obra. Esto se evidencia en las obras de arte abstracto, donde la propia obra impide que sea entendida como concepto, o mejor dicho como ilustración de ese concepto, pues no hay conexión a una referencia externa.

Por otra parte, lo simbólico en el arte descansa en el juego de contrarios: sugerencia y provocación. No se reduce a un mero portador de sentido. Su sentido se fundamenta en el estar presente.

Heidegger mostró que la verdad del arte, más que procurar un sentido, proporciona un doble movimiento de descubrir: desocultar y revelar por un lado, y de ocultamiento y encubrimiento por otro. El autor demuestra que el concepto de *aletheia* (desvelamiento), conforma sólo una de las caras de la moneda indisoluble de su opuesto, el encubrimiento, estigma de nuestra finitud.

El significado del arte tal como lo entendieron Goethe y Schiller se concreta en hacer presente el significado que remite. Uno de los mejores ejemplos simbólicos son los sacramentos, como por ejemplo el pan y el vino. El pan y el vino no sólo nos remiten a algo, sino que en ellos está aquello a lo que se refieren. La representación simbólica no es dependiente a algo anterior. El medio que utiliza para su representación nos hace demorarnos en él, y *re-conocerlo*.

El símbolo “es aquello en lo que se reconoce algo” (Gadamer, 1991, p. 113), haciendo alusión a la ya comentada *tessera hospitalis*. Re-conocer significa conocer algo que ya se conoce, capta la permanencia de lo que ya no está. Y entender su sentido se convierte no en imprescindible, pero sí en deseable comunicación.

“El arte es un medio de conocimiento y de revelación. Los grandes, los creadores verdaderos, no pueden ser otros sino aquellos que en cualquiera de las artes hayan logrado revelar algo” (Zambrano, 1989, p. 139).

c) *La fiesta*

La fiesta es comunidad. La comunidad se presenta en la fiesta en su forma más completa. El trabajo nos separa, mientras que la fiesta nos reúne, nos mezcla y fusiona. Todo está allí congregado. La fiesta, y especialmente el tiempo de fiesta han sido estudiados por la teología. El discurso que se adecua a la fiesta y a la celebración es el discurso solemne. Pero más solemne que el discurso es el silencio.

Toda fiesta que se celebre es una actividad intencional. La celebración no es una meta a la que llegar sino una incursión en otro tiempo, al eterno presente o mejor dicho el eterno retorno.

El orden del tiempo se origina en la celebración de las fiestas. El calendario, como forma de organización del tiempo, lo estructura como tiempo lleno y tiempo vacío. Al llenarlo, el tiempo se vuelve festivo y conectamos directamente en el carácter de la celebración. La fiesta ofrece tiempo. Mejor dicho, lo detiene. Nos invita a demorarnos. Esta es la esencia de la celebración.

3.1.4. La experiencia estética

La palabra *aisthêsis*, significa sentir, percibir. Aquello que percibimos por medio de nuestros sentidos pertenece al campo de la estética. Es como si lo invisible se hiciera audible. Con la estética nos referimos al reino de la apariencia. A través de la apariencia se nos revelan las cosas, pues la invisibilidad se recubre con un velo visible dejándonos ver la realidad.

Principalmente existen dos teorías sobre la experiencia estética. Una postula que la experiencia estética origina conocimiento, calificando a la experiencia como activa y racional, mientras que la otra defiende que la experiencia estética deriva en ilusión mediante una experiencia pasiva y emotiva.

Una de las preguntas cruciales acerca de la experiencia estética es qué o quién es el causante de la experiencia estética: bien las cualidades que percibimos en la obra de arte o por el contrario una respuesta del espectador hacia el objeto. El primero correspondería al objetivismo estético, preocupación formalista, que entiende la estética como una configuración de líneas y formas en movimientos abstractos. El segundo en cambio responde al subjetivismo estético que conduce a un romanticismo unilateral y una sentimentalidad en la que se pierde toda experiencia del objeto frente a una exaltación

de los afectos y pasiones subjetivos.

La teoría que entiende que la experiencia estética produce conocimiento se enmarca dentro de la naturaleza activa. Esta teoría postula que es el sujeto es el que significa al objeto, transfiriendo su propia actividad al objeto artístico. Siendo más precisos deberíamos decir que a través del objeto el subconsciente del espectador se activa y significa al objeto, atribuyéndole propiedades que no posee en sí mismo.

La teoría contraria es de *naturaleza pasiva*, expresa que la experiencia estética deriva en ilusión a través de una experiencia pasiva y emotiva. El placer lo obtenemos mediante la observación de los objetos, sometiéndonos a ellos y aprehendiendo su belleza. La esencia de la contemplación es la unión entre pasividad y contemplación.

Existen teorías que intentan mediar entre las fuertes discrepancias entre las explicaciones de la experiencia estética. Tatarkiewicz cita, entre otras, la de Roman Ingarden (1966), quien afirma que la experiencia estética va cambiando a lo largo de su desarrollo con etapas cualitativamente diferentes. Según Ingarden, la experiencia se inicia con una excitación o emoción inicial. Bajo su influencia se dirige la conciencia hacia el objeto que la produjo. Entonces el curso normal de la conciencia se detiene y se limita, centrando su interés en la cualidad percibida. Si la experiencia continúa, el sujeto se enfrenta al objeto que ha creado y se comunica con él, respondiendo emocionalmente a lo que él ha producido. Así, la experiencia estética pasa de una excitación del sujeto a la formación del objeto por el sujeto y a la experiencia perceptiva del objeto. Las primeras etapas tienen un carácter emocional y dinámico, que disminuye al final ante la contemplación (Gau Pudelko, 2003, p. 99).

Un debilitamiento en los procesos conscientes podría explicar una interpretación de la experiencia estética que excluya el actuar, el conocer y el sentir, como la formulada por Jacques Maquet.

Nuestra postura es intermedia. La explicamos de la siguiente manera: a través del objeto el subconsciente del espectador se activa y significa al objeto, atribuyéndole sentido y significado a la obra. Algunas pueden haber sido puestas voluntariamente por el artista, produciéndose la comunicación entre artista y espectador y otras pueden ser añadidas por el subconsciente del espectador, pero siempre el sentido otorgado responde a alguna característica del objeto. Se origina en una contemplación del objeto que deriva en acción activa, esto es en el sentido que aporta el subconsciente.

El sentido no se limita a ver, gustar, oler, oír y palpar, ni se restringe al sentimiento, a la opinión o la conciencia, sino que es un todo (de forma artística: sin mezclar y sin separar). Si se separa el pensamiento y la enseñanza de la experiencia y de la representación

estética, se está menospreciando con el corpus Humanum también el corpus mysticum. Como bien indica Wolfgang Roscher, la "Sensibilidad sin embargo significa: darle un cuerpo al sentido, representarlo; y al revés: sacar espíritu de los sentidos, por tanto, experimentar sentido." (Vega et al., 1998, p. 80)

El hombre por medio del arte- que hace nacer sentido a sus sentidos- es activo y receptor, percibe y crea. Ahí es donde se genera el conocimiento.

Abhinavagupta (circa 950 -- 1020), uno de los filósofos, místicos y estetas más importantes de la India, se oponía a considerar la experiencia estética como simple complacencia y goce sino como fuente de conocimiento. Tal como explica Vicente Merlo Lillo, la sugerencia en su lenguaje y su percepción es distinta a todas las demás. Su esencia no es ni el pasado ni el futuro sino el presente."La llamada dicha suprema, la disolución, el asombro no es más que un probar/ degustar, esto es una cogitación en toda su compacta densidad, de nuestra propia libertad, inseparable de la naturaleza misma de nuestra conciencia" (Vega et al., 1998, p. 367).

R. Gnili manifiesta que el concepto de arte que Kant percibió para occidente como experiencia espiritual y libre de intereses prácticos ya había sido reflexionada en la India en el s. X. Y es que, según Abhinavagupta, el cometido del arte no se puede reducir a emociones o pensamientos personales del artista o del espectador. La transpersonalidad del contenido estético es lo que posibilita que el arte pueda transmitir un significado y el espectador pueda elevarse a una conciencia superior.

El interés estético frente al práctico no se detiene en el individuo particular sino es aquel que representa y expresa una cualidad universal, interpersonal y, por tanto transcendental.

A través del silencio la obra de arte apunta y participa de la realidad. Con el silencio atrae la atención hacia sí misma, controlando nuestra experiencia. La experiencia estética revela la verdad en forma sensible de la configuración estética

Masson y Patwardhan lo explican como la pérdida de sentido del tiempo y del espacio presente.

Al no estar personalmente implicados, el corazón del espectador responde simpatéticamente, pero no egoístamente. Terminamos identificándonos con la situación descrita. Se trasciende el ego, y en ausencia de las emociones normales, desatando el nudo del ego, nos hallamos en un estado de calma emocional y mental. La pureza e intensidad de la emoción nos lleva a un nivel superior de placer; experimentamos puro gozo indiferenciado, pues hemos contactado con lo más profundo de nuestro inconsciente, allí donde la unidad entre el hombre y el universo es fuerte todavía. Así llegamos inadvertidamente al mismo terreno que el místico (Vega et al., 1998, p. 372).

Supuestamente es con la zona del inconsciente con la que entablamos contacto durante la experiencia estética, donde se vislumbra algo de la conciencia átmica- inteligencia superior que se encuentra en el subconsciente.

Debemos diferenciar entre subconsciente y supraconsciente. El inconsciente abarca ambos campos de la conciencia, pero conserva la ambigüedad que tiende a asociarlo con el campo del subconsciente.

Por último queremos destacar dos aspectos importantes de la experiencia estética.

El primero es la distancia, requisito imprescindible para la experiencia estética, pues este alejamiento permite que el sujeto-espectador genere un estado de vacuidad receptiva que se traduce en una calma mental necesaria para que la atención se centre en un objeto exterior. Esta atención hacia el objeto exterior desde la unión del cuerpo-mente-espíritu se traduce como disposición. Es decir, una actitud del sujeto como limpio receptáculo abierto y carente de prejuicios o significaciones preconcebidas.

El segundo aspecto a resaltar es el doble carácter comunicativo y ritual del arte. Una comunicación que se expresa a través de la más íntima comunión. Un ritual que posibilita la experiencia de la identidad última del hombre a través de su re-integración.

Podemos decir que la realidad es diferente dependiendo de los ojos que la contemplan. Es decir, si considera el espectador el espacio físico como el único espacio de la existencia o si por el contrario atribuye un espíritu a la materia de la obra.

Cuando la realidad no es algo externo sino el resultado de la imbricación entre lo contemplando y quien lo contempla, podemos decir que lo externo e interno dejan de ser opuestos para convertirse en complementarios y necesarios. Una nueva imagen aparece como resultado de mirar el interior del objeto desde interior del sujeto. De esta forma el arte presenta una nueva imagen, pues no retrata simplemente la apariencia exterior de la naturaleza, sino que crea a partir de lo visible y lo invisible.

Ya que lo invisible suele reservarse a la creencia, no nos han de extrañar sus conexiones con el arte, donde lo visible y lo invisible forman parte de la realidad.

Montserrat Abumalham apunta la importancia de la existencia del objeto, ya sea visible, invisible o vislumbrado. "La percepción o no percepción de la obra no depende si se le mira con los ojos de la cara o con los del espíritu sino que el objeto se halle en situación de ser visto" (Vega et al., 1998, p. 497). Por lo tanto, la visión, no - visión o vislumbramiento no depende de los ojos, sino de que el objeto esté en disposición de ser visto, de mostrarse total o parcialmente y este comportamiento es independiente de su "existencia real o imaginaria".

¿Cómo el objeto se predispone a ser visto? Entiendo que se refiere a que las características expresadas en la obra encuentran o no a un receptor con sensibilidades similares. El objeto tiene estas características sean vistas, obviadas o vislumbradas por el espectador.

El hombre hace presente lo inconmensurable, lo divino se hace presente y patente, ya sea a través de un objeto presente o de su ausencia.

Lo propio de la poesía es la ausencia, una huella que inspira a la reflexión. Heidegger considera que el pensar poetizante es la única posible experiencia que da cuenta de la imperiosa necesidad de experimentar lo no dicho que se encuentra presente en lo expresado.

3.2. EL CONOCIMIENTO EN EL ARTE

3.2.1. Unidad hermenéutica. El arte como conocimiento.

Gadamer, con armas filosóficas quiere demostrar que el arte es poseedor de la capacidad cognoscitiva. Esta cualidad se hace mucho más evidente en el arte no referencial.

La identidad hermenéutica de la obra, cuando aparece y se valora como experiencia estética adquiere el valor de identidad personal.

Encontramos en la identidad hermenéutica el fundamento de la unidad de la obra. Como elaboración de un ser que comprende, la obra ha de ser interpretada y entendida. La producción artística debe ser identificada por aquello que produce y no tanto por lo que es.

El juicio estético, implica una valoración, ya que la valoración precede al juicio.

La existencia de una identificación, atribuye un significado para el espectador.

¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad hermenéutica? De esta pregunta se desprende que hay algo que entender, y que debe ser entendido como aquello a lo que se refiere. Para el hombre conocer será solamente el volver a ver algo hecho por él, y de esta forma obtener una revelación, ya que es la forma más básica que establece el conocimiento.

Siempre hay un trabajo de reflexión. El desafío que nos presenta la obra, al igual que el juego es la reflexión de la obra. Es un desafío que sale de la obra y espera ser correspondido por su espectador. Es un *ser-activo-con*.

¿De qué forma la obra expresa su conocimiento? La verdad de una obra no puede traducirse en un enunciado proposicional. No es contrastable con los hechos, ni traducible en otro lenguaje. Hablamos de *aletheia*, conocimiento que proviene del desocultamiento y que se da en la obra artística. La obra nos remite más allá de sí misma mostrando en su estructura aquello que representa.

Decíamos que el símbolo *representa*, en el doble sentido de *hacer presente* y de *tomar el lugar de*.

La verdad de desocultamiento es diferente a la verdad generadora de enunciados. Una no excluye a la otra. Gracias a que se ha producido un desocultamiento, es posible crear enunciados verdaderos. Esto crea discrepancia para conferir la valoración de verdad y, por tanto, de conocimiento de la obra artística, pues algunos restringen la verdad a las proposiciones enunciativas.

¿Es la *aletheia* la verdad propia del arte? Nosotros creemos que sí. El arte no se ocupa de lo que hay; se sitúa en el espacio intermedio entre lo existente y lo posible. Desde su conocimiento pone al descubierto las limitaciones de lo real, saca a la luz potencialidades ocultas, que desbordan los márgenes de lo dado.

Las imágenes encierran alusiones a lo concreto, pero la realidad a la que remiten no se agota en una sola significación. Limitarla sería matar o anular la imagen. Lo que es verdad es la imagen y no una sola de sus referencias.

La innovación cognoscitiva de la obra es una característica de excelencia pero no un elemento imprescindible para calificarla como artística.

¿Qué es lo que hace que la dimensión estética de las formas artísticas sea difícil de explicar por medio del razonamiento? Pensamos que se debe a que la dimensión estética y el contenido expresivo pertenecen al campo de nuestra experiencia sensorial. Esta está constituida por los cinco sentidos que favorecen nuestro contacto con el exterior así como de los sentidos interoceptivos, que están ligados a la vida emotiva y nos informan de manera difusa de nuestro interior. Ráfols- Casamada dice que “pintar es saber expresar nuestro sentimiento de las cosas. Consiste en canalizar un estado de tensión y ‘damos una pintura por acabada cuando hemos traspasado a ella toda la tensión que la ha motivado’” (Gau Pudelko, 2003, p. 21).

Lo que persigue es una significación unitaria universal que se manifieste en lo particular. “Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, *wahrnehmen*, ‘tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)’” (Gadamer, 1991, p. 78).

Siguiendo las Ideas de Hegel, Gadamer, a pesar de haber defendido la importancia del valor estético anteriormente, postula por la supremacía de aquello a lo que hace referencia sobre sus cualidades estéticas.

Asistimos a una contradicción del propio Gadamer ya que previamente había apostado por la importancia de la forma y ahora apoya igualmente la supremacía de la idea. De esta forma arribamos al polémico debate sobre *forma- contenido*.

Hegel, en su definición de belleza como “la materialización sensible de la idea” prioriza el significado frente al significante. En el extremo contrario estaría la primacía del procedimiento frente a aquello a lo que hace referencia.

Nuestra postura reconoce la importancia de ambos elementos, pero otorga la primacía a la forma, la adecuación de la metáfora a su significado. Pensamos que los contenidos inherentes a la construcción formal son los que generan una interpretación que toma en cuenta la dimensión estética. La dimensión estética hace referencia a la sensibilidad adscrita a la forma que ha sido construida intencionalmente por el artista. Cuando hablamos de dimensión estética no implica la contemplación de la belleza, a pesar de que suele ser la forma sensible el medio utilizado. Citaremos algunos ejemplos esclarecedores desde nuestro punto de vista:

En un lado están los poemas que responden a los más íntimos y verdaderos deseos espirituales, pero que carecen de todo gusto estético. A pesar de sus altos sentimientos, cuya veracidad nadie cuestiona, no la caracterizan ni la cualifican como obra de artística. La expresión de sus más íntimos deseos espirituales puede quedar relegada a su íntima expresión y disfrute.

Por otro lado tenemos una buena presencia estética con una significación execrable. A pesar que una vez que se ejercite la reflexión nos llene de estupor, el mensaje es bien transmitido, la obra ha realizado su cometido de referirnos al significado a través del significante. No ha habido interferencias.

Ahora bien, entre una misma adecuación metafórica, un significado elevado y otro significado detestable, aumenta su valía el primero, ya que el propio significado contribuye en la propia obra. Forma parte de ella positiva o negativamente. Resumiendo, asentimos la primacía de la forma sobre el contenido, pero al mismo tiempo reiteramos que el significado de la obra forma parte de la misma y contribuye en la comprensión y posterior juicio que hacemos sobre ella.

3.2.2. La interpretación de la obra de arte

Interpretar consiste en aprender a oír aquello que nos quiere decir la obra. Superar el estado de sordera, donde todo se desoye y todo se pasa por alto.

El arte, en cualquiera de sus formas, exige siempre en nosotros un trabajo propio de construcción, un impulso comunicativo. sólo nos comunicará una experiencia artística cuando los estímulos exteriores encuentren una correspondencia significativa en nuestro ser interior.

En palabras de Gadamer:

Sólo nos comunicará una experiencia artística... cuando oigamos en nuestro oído interior algo completamente diferente de la que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos. Sólo lo elevado hasta la idealidad del oído interno, y no las reproducciones, las exhibiciones o las realizaciones mímicas como tales, nos proporcionan el sistema para la construcción de la obra (Gadamer, 1991, p. 108).



Figura 26.- Mark Rothko, *Number 14* (No. 14), 1960. Óleo sobre lienzo, 290,83 x 268,29 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)

El juego entre ocultación y desvelamiento caracterizan su presencia e implica nuestra manera de estar en el espacio y en el tiempo. Toda obra de arte posee su propio tiempo. Su lapso de tiempo necesario donde ofrece la comunicación. La experiencia de arte es un aprender a demorarse en la obra. Un lapso que se torna en revelador. Quizás, como sugiere Gadamer, sea esta demora el procedimiento para acceder a la eternidad desde nuestra finitud.

“Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar, la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida.” (Zambrano, 1989, p. 59).

Este retorno a la vida, conlleva la captación de lo esencial. La expresión actualizada de la obra constituye un pasado presente y establece el propósito y el sentido de la tradición. Recrearse en una obra de arte es tratar de descifrar el conocimiento encriptado por el artista en una expresión simbólica de sus sentimientos.

Recrearse, en el sentido más estricto del término, en una obra de arte, supone adoptar, por un momento, una sensación del mundo prestada, codificada con precisión y esfuerzo por un artista interesado en una intensa y libre búsqueda de conocimiento (Gau Pudelko, 2003, p. 135).

Bien es cierto que a veces la respuesta que recibimos de una atenta escucha a la obra es tedio y decepción, en vez un estímulo a una respuesta espontánea. Esto es debido en muchas ocasiones a que las interpretaciones artísticas no aportan sentido, sino superficiales puntos de vista.

Las manifestaciones artísticas no dependen del establecimiento de una teoría establecida ni de conseguir la definición exacta del concepto de Arte. Han existido desde el homo sapiens. Nacen como respuesta a la necesidad de codificar el conocimiento intuitivo y sensible tanto de nuestro exterior como de nuestro interior. Las manifestaciones artísticas resultan una herramienta insustituible por otro tipo de pensamiento debido a su eficacia como medio de exploración, de expresión y de comunicación de esta parte de nuestra mente.

En palabras de Andreu Alfaro: "Lo que me ha emocionado desde siempre delante de una obra de otro artista es que ha 'comunicado' cosas, es muy difícil de explicar por qué, y mientras sea difícil, o casi imposible [...] habrá arte." (Gau Pudelko, 2003, p. 134).

¿Cuáles son los peligros atribuidos al artista contemporáneo? La pintura imaginativa moderna responde a las formas *abstractas* o *no - figurativas*. En el artista confluye un doble proceso activo y pasivo. El artista desarrolla potencialmente esta cualidad de lo humano, confiere significado a la materia al mismo tiempo que los valores, el contexto y su historia le significan a él.

Remitimos a Jean Bazaine: "Nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura de que es capaz su tiempo".

Franz Marc lo dice de esta forma: "Los grandes artistas no buscan sus formas en las brumas del pasado, sino que toman la resonancia más honda que pueden del centro de gravedad auténtico y más profundo de su tiempo."

En el cosmos creado por el artista, los extraños son conectados por un vínculo humano atrayendo directamente el sentimiento y la fantasía. La fascinación sólo se produce cuando el inconsciente es conmovido.

Pensamos que el objetivo del artista contemporáneo es dar expresión a su visión interior del hombre, sustrato espiritual de la vida y el mundo. A través de la expresión íntima y personal llegar a un gran colectivo humano. Uno de los mayores peligros es que la obra se convierta en una expresión individual no accesible a la comunidad.

Robert Johnston nos propone un cuadro que muestra las interrelaciones presentes al significar una obra. En una obra de arte el significado no es encontrado exclusivamente en sí misma y su visión de la realidad, también en el creador y los espectadores.

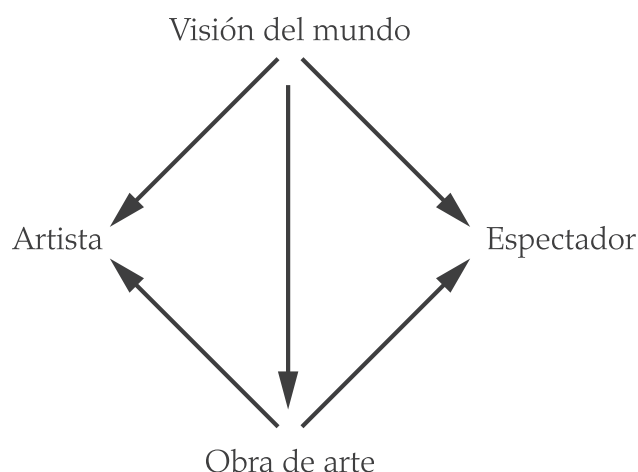


Figura 27 Robert Johnston, *Story's Critical Circle* extraído de *Reel spirituality. Theology and film in dialogue*, Grand Rapids, MI, Baker Academic, 2006

Ocasionalmente, algún crítico ha tratado de eludir alguno de estos cuatro elementos por razones prácticas o ideológicas, pero existe un riesgo: enfocarnos sólo en uno de sus aspectos y darle un significado parcial y descontextualizado. Ya sea en el campo de la estética, el campo de la sociología, de la economía, etc.. Es decir, que la crítica puede reducir la obra a una mera fórmula, mientras que lo que queremos es una aproximación completa a la obra, produciéndose un acto de comunión útil y honesto en relación con el proceso artístico.

La obra no es un *contenedor* pero se origina en la conversación entre artista y audiencia. El creador presenta la obra desde su perspectiva, nace de quien es él: de aquello que ha experimentado y su visión del mundo. Al igual que el espectador que significa la obra desde sus experiencias y su visión del mundo.

Por lo tanto podríamos decir que hay una versión del creador y otra versión del espectador. Más allá de eso, lo que queremos expresar es que el significado de una obra

no se encuentra únicamente en la materia (a pesar de que se origina ahí y debe encontrar ahí también sus últimos puntos de referencia), pero también en la respuesta generalizada de los espectadores.

Por tanto, no es sólo lo que el artista trae a su obra, sino también de lo que los espectadores trajeron con ellos para contemplar el cuadro. Existe un presente dialéctico entre las intenciones del creador y el compromiso del espectador, entre la historia inmediata de los espectadores y la obra. El ingenio es alcanzado en la tensión de ambas historias. Pues la obra será juzgada en relación a nuestro sentido profundo de nosotros mismos.

Espectador y artista se comunican de forma simbólica ya sea a través de una visión del mundo o su expresión artística en la obra de arte, las cuales están íntimamente relacionadas. La visión del mundo es el encuentro entre el artista, el espectador y la obra

de arte. Así como la obra es el reflejo de una visión del mundo, lugar de encuentro entre el artista y el espectador. Artista y espectador responden y reflejan una visión del mundo que se relaciona directamente con la expresión artística.

John Boorstin clasifica tres formas distintas en que la audiencia ve una película; actitudes que nosotros hacemos extensivas al campo de la expresión artística. La mirada Voyeur, que busca a través de mirar a otros la excitación erótica o sexual. Mirada Vicaria, que pregunta en su mente si lo que observa es creíble, o la mirada Visceral, donde la película / obra nos invita a compartir su corazón con ella. El objetivo de todo esto no es sentir la emoción de otro, sino sentir la nuestra como espectadores.

A pesar de la visión individual del espectador, no puede pasar por alto la reacción visceral de la audiencia. Es la respuesta común la que hace más duradera la impresión.

Por último, si entendemos la obra dentro de una circulación crítica entre creador, trabajo, espectador y visión del mundo, deberemos considerar las formas en las que la obra mira al mundo. De qué modo, como producto de la creatividad humana presenta indirectas que reflejan la visión del mundo del artista. Toda persona creativa tiene una visión coherente del mundo, un pequeño grupo de temas a los que vuelven una y otra vez y lo expresan de maneras similares creando su propio lenguaje. Es por eso que uno puede describir un típico Van Gogh, un Vermeer o un Miró.

La interpretación se resume en ver y responder. Por un lado interpretamos y por otro somos interpretados por las obras. Jon Ruskin lo expresó de esta manera. “la cosa más grande que un alma humana siempre hace en este mundo es ver algo y decir lo que vio de una manera clara y sencilla”. Las acciones de ver y decir no son acciones imparciales sino que se convierten en acciones convincentes para la vida, invitando a otros a responder desde sus propias perspectivas.

3.2.1.1. El entendimiento y la sensibilidad

Más allá de negar el dualismo entre el conocimiento y la sensibilidad, Kant nos muestra que de alguna manera en el objeto se supera este dualismo contradictorio. Confluyen la objetividad del objeto y la imaginación trascendental, cohabitan el determinismo intelectual con la acción de recibir y ser afectado. Al comprender estas dos facultades contrapuestas desconocemos su punto de encuentro pues “ni el entendimiento puede intuir nada, ni el sentido pensar nada”. Se encuentran en lo que Kant denomina función del alma, descrita como “ciega, pero indispensable”. Término mediador que no tiene inteligencia propia, que no tiene un giro autoreflexivo, *un para sí*.

Reflexión trascendental, según Ricoeur, es aquella que parte del objeto, una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la objetividad de la cosa. Constituyen su fuerza y su limitación. Su fuerza, porque rompe el círculo de lo patético y abre la dimensión propiamente filosófica de una antropología. Y su limitación, porque el universo de las

cosas no es aún más que la osamenta abstracta de este mundo de nuestra vida.

¿Hay posibilidad de una filosofía del “corazón” distinta a la patética y que exige lo total y lo concreto? Pensamos que sí. En la reducción de lo patético encontramos el mito y la retórica. Al ser ese *pathos* o sentimiento ya *mythos*, es decir, *palabra* puede ser incorporado sin ningún problema al mundo del razonamiento y del lenguaje filosófico.

El *mythos* nos habla de la miseria de ser intermediario. Por lo tanto si se puede dar una filosofía del sentimiento, esta sería la vía adecuada para expresar la fragilidad del ser humano como ser intermediario. El núcleo central de la filosofía del sentimiento es la distancia que media entre la exégesis puramente trascendental de la “desproporción” y la prueba experimental, vivencial, de la “miseria”.

De esta manera podemos concluir que sentir y conocer se explican recíprocamente: la facultad de conocer engendra los grados del sentimiento, liberándolo de su confusión esencial; mientras que el sentimiento engendra la intención de conocer en todos sus niveles. Esto es lo que constituye la unidad del sentir, del *Fühlen*, del *feeling*.

CAPÍTULO 4
**EL ARTE Y LO SAGRADO:
EL SÍMBOLO**

Una vez realizada la incursión en la naturaleza de lo sagrado, en el ser humano y en la naturaleza de la obra artista vemos un común denominador: el símbolo. Todos comparten una naturaleza simbólica. Tanto obra como hierofanía remiten a otra cosa más allá de sí mismas, entablan una relación con el espectador. Son poseedoras de una naturaleza simbólica y proponen con su presencia una nueva configuración del espacio y un nuevo concepto del tiempo: aprender a demorarse.

El núcleo que comparten hierofanía y obra artística es una naturaleza simbólica. Son poseedoras de una doble naturaleza: la materia y lo que representan. Por ello, vamos adentrarnos en el símbolo.

4.1. LA FUNCIÓN Y LAS CUALIDADES DEL SÍMBOLO

La función del símbolo es la de revelar una realidad inaccesible a los demás medios de conocimiento, por ejemplo la reunión de opuestos. No es accesible a la experiencia inmediata del hombre ni al pensar discursivo, y resulta tan abundante y es expresada tan fácilmente por los símbolos que no se da en ninguna parte en el Cosmos.

El simbolismo no se refiere únicamente a las realidades *espirituales*. En el pensamiento arcaico no hay separación entre lo *espiritual* y lo *material*. Ambos son complementarios y una realidad no implica la omisión de la otra. Tener en cuenta las *realidades inmediatas* no significa que se ignoren o se desprecien sus implicaciones simbólicas y viceversa. Las implicaciones simbólicas no anulan el valor concreto y específico de un objeto o de una operación, aun cuando la azada se denomine falo (como sucede en ciertas lenguas austro-asiáticas), y la siembra se asimile al acto sexual (como sucede en muchas partes del mundo). Ello no implica que el agricultor *primitivo* ignore la función específica de su trabajo y el valor concreto, inmediato, de su instrumento. El simbolismo suma un valor añadido al objeto o la acción, abriéndolos a un universo de significados, sin que por ello queden anulados sus propios valores inmediatos.

El hombre de las sociedades arcaicas ha tenido conciencia de sí mismo en un mundo abierto y rico en significaciones. Tenemos que valorar si estas aperturas son un medio de evasión o un acceso a la verdadera realidad del mundo.

La función esencial del símbolo es dar presencia a lo ausente. Sincroniza la experiencia histórica con el presente. Experimenta la finitud del hombre frente a lo trascendente.

4.2. LA DIFERENCIA ENTRE EL SIGNO Y EL SÍMBOLO

Todos los símbolos son signos y los signos son formas que se refieren a algo que no está explícito. Los signos pueden señalar a lo que significan o pueden representarlo. Son portadores de sentido y permiten articular lo significado.

El signo portador de significación religiosa introduce un elemento absoluto y pone fin a la relatividad y a la confusión. Algo que no pertenece a este mundo se manifiesta de manera apodíctica [= incondicionalmente cierto] y, al hacerlo así, señala una orientación o decide una conducta. Cuando no se manifiesta ningún signo en los alrededores, se provoca su aparición (Eliade, 1998, p. 25).

Los *símbolos*, en cambio, no remiten al perceptor directamente, sino al objeto significado. Más bien representan, en el doble sentido de *hacer presente y tomar el lugar de*.

El símbolo muestra su significado en su propia estructura. Presenta realmente lo que representa, y por ello, a diferencia del signo, recibe el respeto del significado que encarna. Todos los símbolos revelan una realidad más allá de la apariencia sensible, a diferencia del signo que no modifica la realidad originaria.

¿Por qué no podría la mente percibir directamente aquello que la apariencia oculta y revela a la vez? Los símbolos no sólo se producen en los sueños, sino en toda manifestación psíquica. Como cuerpo necesitamos las formas sensibles. El recurso del símbolo es permitir a la mente expresarse a través de las formas sensibles.

El símbolo reúne la tensión dinámica entre la apariencia finita y su contenido infinito. Esto resulta más evidente en la imagen estética. Desafortunadamente, la imagen estética se ha vinculado dentro de una teoría romántica a la expresión directa de los sentimientos del artista. "El arte significa lo que es y los sentimientos expresados en él se constituyen en (y no antes de) la articulación expresiva" (Dupré, 1999, p. 40). La obra no se considera como si expresara los sentimientos que la precedieron, sino que el sentimiento estético sólo se desarrolla en la expresión misma. Es en la concreción entre forma y contenido que se da la forma sensible de un símbolo, el cual es auto-trascendente por naturaleza.

4.3. TEORÍAS SOBRE EL SÍMBOLO Y EL SIGNO

Según la *Crítica de la razón pura* de Kant las apariencias sensoriales se concretizan en representaciones. El sistema simbólico de la mente las conceptualiza. Luego pueden pasar dos cosas:

1) La mente les envía el *proceso objetivo del entendimiento*, para insertarlas en el mundo

real. El resultado sería la representación directa de un concepto.

2) La mente se detiene a considerar las representaciones como unidades autónomas antes de insertarlas en el mundo objetivo, acción central de la actividad simbólica. Esto es lo que Kant denomina símbolo: la representación indirecta de un concepto.

Hegel sostiene que en la representación la mente libera el contenido de la intuición sensible de sus restricciones espacio-temporales. Al representar, el contenido es interiorizado de tal forma que no se encuentra ligado al *aquí* y al *ahora*. Las representaciones siguen siendo temporales, pero dentro de la libertad e interioridad del sujeto. Si su significado es mayor que la apariencia lo denomina símbolo (cuando la representación es concreta) o signo (si la representación es abstracta). Hegel confiere más importancia al signo que al símbolo, ya que percibe una mayor claridad de significado. "El signo no preserva nada de sí mismo; se sacrifica a su sentido" (Dupré, 1999, p. 46).

Hegel, en sus *Lecciones sobre la filosofía de la religión*, enfatiza el carácter objetivo de la representación. La representación objetiva impide a la subjetividad del sentimiento religioso degenerar en la propia deificación, fanatismo e intolerancia. Al mismo tiempo ningún símbolo auténtico puede ser *traducido* adecuadamente de la representación al pensamiento puro (aun cuando consideramos la propia expresión lingüística del pensamiento puro como simbólica). Los símbolos siempre conducen a la reflexión, ya que exigen una interpretación.

El racionalismo considera que el pensamiento en algún estadio de la reflexión debería superar o sustituir al símbolo, pero al contrario, el pensamiento siempre queda subordinado al símbolo, por ello lo llamamos interpretación. En la poesía, la oración o la expresión infantil el lenguaje muestra su contenido simbólico y conduce al símbolo a las regiones del ser más profundas y las hace presentes. Kant y Goethe oponen siempre símbolo a concepto, aunque debemos recordar que la conceptualización es una función importante del proceso de simbolización.

El principio básico de la hermenéutica afirma que la interpretación debe respetar la naturaleza propia del símbolo y el *lenguaje* simbólico al que pertenece. Los filósofos positivistas pretenden *desenmascarar* todos los símbolos no científicos y sustituirlos por expresiones científicas. Ello parece suponer que cuando la realidad es adecuadamente comprendida sólo permite un conjunto único de símbolos.

Como ejemplo de teorías reduccionistas tenemos la interpretación freudiana del simbolismo de los sueños, que convierte a los símbolos en signos. Formas que no revelan ni transforman su contenido. Según Ricoeur: "El símbolo interviene en el sueño a la manera de un código escenográfico que ha adquirido de una vez por todas su significado preciso" (Dupré, 1999, p. 53).

Ningún símbolo auténtico puede ser condensado en un único significado concreto. Si el símbolo significa la realidad de manera única, resulta imposible de sustituir por otros

símbolos. Además los símbolos freudianos básicos son símbolos muertos. En vez de revelar el nacimiento de un nuevo significado, están basados en el remanente de un pasado que no ha sido totalmente aceptado.

Mircea Eliade señala acerca de la interpretación de las imágenes:

Las imágenes son por su propia estructura multivalentes. Si la mente hace uso de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es sólo porque la realidad se manifiesta de maneras contradictorias y por ello no puede ser expresada en conceptos... lo verdadero es entonces la imagen como tal, como conjunto de significados, y no alguno de sus significados particulares, como tampoco alguno de sus muchos marcos de referencia. Traducir una imagen en terminología concreta al restringirla a alguno de sus marcos de referencia es algo peor que mutilarla; es aniquilarla, anularla como instrumento de conocimiento (Dupré, 1999, p. 54).



Figura 28.- Paul Klee, *Dream City*, 1921. Acuarela y óleo sobre lienzo, 48 x 31 cm. Colección privada, Turín.

4.4. LA NATURALEZA DEL SÍMBOLO

Como anotamos en la perspectiva psicológica del capítulo primero, reconocemos, basados en Ricoeur, una triple naturaleza siempre presente en el símbolo auténtico: la dimensión cósmica, la dimensión onírica y la dimensión poética. sólo accediendo a estas tres dimensiones podremos comprender la capacidad reflexiva del símbolo.

Dimensión onírica: A través de los sueños podemos observar el paso de la función cósmica a la función psíquica de los símbolos fundamentales. El símbolo es el lazo que une al hombre con el Ser Total. Esta aseveración no hace una diferencia entre las hierofanías religiosas y las producciones oníricas interpretadas por Freud y Carl G. Jung.

Freud postuló que las producciones oníricas más allá de la historia individual se cimientan en las representaciones básicas comunes de una cultura. Una de las maneras de interpretar la *regresión* es con el proceso propio de la *progresión* y la exploración de nuestras capacidades. Tanto esta reinversión en nuestro organismo como las hierofanías descritas por la religión se realizan a través de un camino de símbolos. El cosmos y la psique son dos polos de una misma expresividad. Al sumergirnos en el arcaísmo de la humanidad se produce una doble regresión: "Yo me auto-expreso al expresar el mundo" y "yo exploro mi propia 'sacralidad' al intentar descifrar el mundo".

Ahora bien, esta doble "expresividad" –cósmica y psíquica– encuentra su complemento en una tercera modalidad del símbolo: la imaginación poética. Para entenderla tenemos que diferenciar imagen de imaginación. Ricoeur relaciona la imagen con la función de la ausencia, la reabsorción de lo real en un irreal figurado. La imagen es un procedimiento para hacerse presente, para re-presentar las cosas en el mundo.

La imagen poética tiene más afinidad con el verbo que con el retrato. Como bien lo expresa Bachelard en *La poétique de l'Espace*, la imagen poética "nos transporta al manantial del ser parlante", "se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje y nos expresa haciéndonos ser lo mismo que ella expresa". El símbolo poético nos presenta la expresividad en su estado naciente.

Es necesario comprender que no existen tres formas de símbolos estancadas e incommunicables. La imagen poética se junta con la onírica cuando unos pequeños recuerdos del pasado son transformados en una predicción profética de nuestro devenir. También coinciden con las hierofanías que nos presentan lo sagrado tanto en seres vivos como inertes.

¿A través de un estudio intencional podemos conseguir una estructura que explique la convergencia entre el simbolismo religioso, el simbolismo onírico y el simbolismo poético? Por un lado, lo único que conseguiríamos es diferenciar el símbolo de lo que no lo es. Y de esta manera orientaríamos nuestra vista hacia la captación más o menos intuitiva de un núcleo significativo, idéntico y común.

4.5. LAS CARACTERÍSTICAS DEL SÍMBOLO ARTÍSTICO

Hay muchos símbolos que no son obra de arte. ¿Qué es lo que tiene de específico el símbolo artístico?

En el Romanticismo se calificaba al símbolo como artístico dependiendo de lo que simbolizara, es decir, dependiendo del tema al que hacían referencia. La estética romántica del símbolo fundamentaba su búsqueda en la evocación del infinito, entendido como absoluto e ilimitado. El símbolo se convierte en la representación figurada del infinito. De ello se desprende que lo simbolizado es trascendente al símbolo. De esta forma se relaciona con lo numinoso y lo sagrado.

Según E. Trías, el símbolo no significa objetivamente, connota, conlleva otro significado además del propio o específico. No designa, sino alude. “El arte celebra el trágico e imposible encuentro del límite del lenguaje y el mundo con el cerco hermético. Deja que este ambiguamente se rebele y manifieste: logra, pues, dar cierta forma sensible a lo sagrado” (Trías, 2001, p. 213).



Figura 29.- Alicia Martín, *Contemporáneos*, 2000. Instalación. Galería Galica, Milán

Hoy lo que entendemos como simbolización artística es una incitación al conocimiento. El concepto de símbolo se ha ampliado. Cualquier tema o cosa puede ser objeto de simbolización; lo que lo hace artístico no es el objeto simbolizado, sino el tipo de relación que instaura y el modo en que se plasma. La calidad de la metáfora que se da en el objeto.

De esta forma el arte deja de ser alusión a lo infinito, expresión de lo indecible. Kant: “Lo que dice el arte no se deja conceptualizar ni traducir del todo a ningún otro lenguaje”. No porque el arte simbolice lo infinito, sino por la encarnación sensible que da a todos

sus significados. Por otra parte reconocemos que lo que dice es inseparable del modo. "El componente sensible no agota el significado del símbolo artístico, pero este no tiene otro significado que el que está engarzado en lo sensible" (García Leal, 2002, p. 85).

El símbolo artístico no es una alegoría, la cual ilustra el concepto al que se refiere, tomando su sentido en el conocimiento o historia que relata. El símbolo artístico instaura un significado conservando su valor propio, opacidad y autonomía. No transcribe un significado antes definido, no ejemplifica ideas previas, no ilustra contenidos inteligibles preestablecidos, sino que la significación simbólica es atrapada en el elemento sensible. La opacidad del símbolo es proporcional a la transparencia inteligible de la alegoría.

Denominamos opaco al símbolo que se retrae a la comprensión intelectual y racional. El significado del símbolo se ve envuelto por una trama sensible, que nos acerca y aleja a un mismo tiempo, requiriendo una atención intransitiva, única y aislada. La condición mínima del símbolo es estar en lugar de otra cosa. Los románticos llaman a esto mismo alegoría.

El símbolo artístico transforma lo significado. Nelson Goodman explica que el hecho mismo de simbolizarlo atribuye ya ciertos rasgos o propiedades. La simbolización artística construye y confecciona aquello que conoce, confiriéndole un significado. De esta forma Goodman llega a expresar: "Decir que la naturaleza imita al arte es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso".

Gadamer manifiesta que la representación supone una auténtica transformación de lo representado. Expone a través de una nueva luz que acontezca su verdad. La representación tiene un alcance ontológico. Adquiere una existencia original, la existencia en la verdad. "La verdad no preexiste ni está en las cosas de por sí: acontece en un proceso ininterrumpido, renovándose siempre, y esto acontece en la representación. O en la simbolización, si nos atenemos a un término más abarcante" (García Leal, 2002, p.88).

No en todas las obras se elabora una nueva significación. ¿Es un elemento cualitativo? Creemos que la innovación cognitiva es un criterio de excelencia en el arte, pero no es el único mérito que atribuye el calificativo de artística. Tenemos otros méritos tales como los estéticos y las cualidades formales.

En la interpretación, el símbolo cumple su verdadera identidad. Se expresa lo que es a través de su forma. Lo especial del símbolo artístico es que se interpreta aquello que, por su opacidad o espesor significativo, ofrece resistencia a la comprensión. No necesitan ser interpretados, ya que se traducen o asimilan a lo ya sabido.

Pensamos que el auténtico enigma que presenta el arte es la superación del tiempo. Simultaneidad entre el pasado y el presente. El símbolo en todas sus concepciones artísticas persigue el empeño por retener lo fugitivo en una nueva permanencia propia.

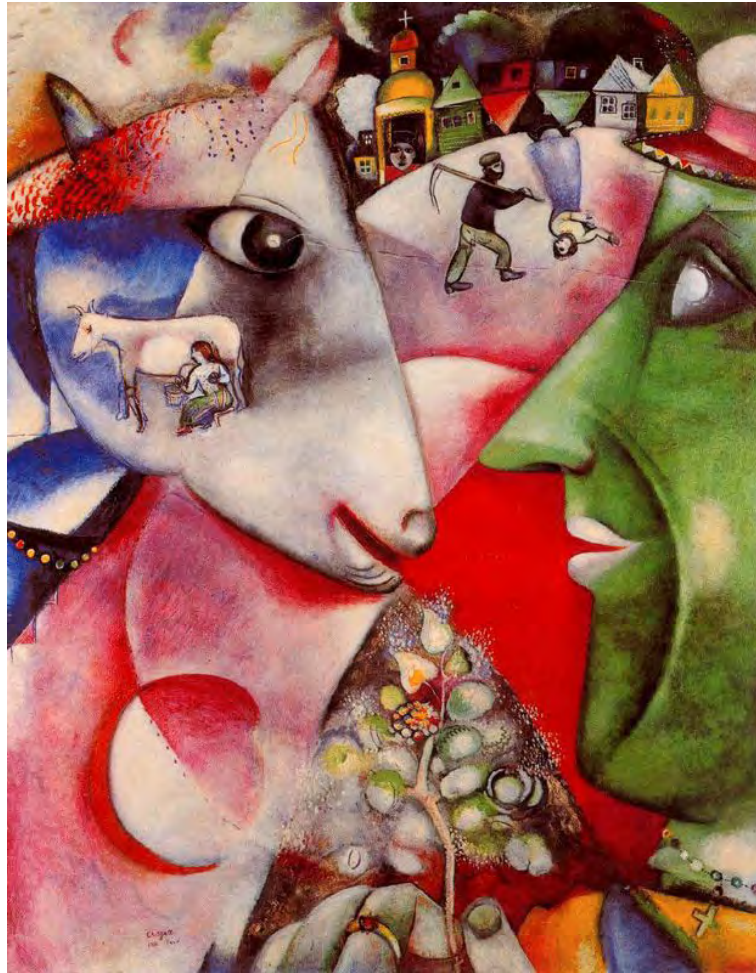


Figura 30.- Marc Chagall, *I and the Village* (Yo y la aldea), 1911. Óleo sobre lienzo, 192,1 x 151,4 cm. Museo de Arte Moderno (MOMA), Nueva York.

Goethe, basándose en la filosofía de la vida de Herder, discípulo de Kant, desarrolla la teoría del símbolo artístico. La tarea del arte es manifestar lo eterno en las formas transitorias. Es de gran importancia el concepto de símbolo, ya que vertebra el posterior discurso de la estética, incurriendo en una definición simbólica del arte.

Todorov define la estética romántica en una sola palabra: el símbolo, cuya significación se reduce a una especie de teoría semántica. Para una mayor ampliación del concepto de símbolo nos tenemos que remitir a Hegel, que considera el arte como la manifestación sensible de la idea. Para Danto ser una obra de arte significa *ser acerca de algo* y *encarnar su sentido*.

4.6. EL VALOR COGNITIVO DEL SÍMBOLO

El poeta hace una declaración sobre algo, no para que la declaración sea examinada y meditada, sino para evocar ciertos sentimientos, y una vez evocados, la utilidad de la declaración se ha agotado... Mala cosa les parecerá a los que tienen la costumbre de buscar un mensaje inspirador en poesía, pero es un hábito que frecuentemente conduce a su profanación (García Leal, 2002, p. 278).

¿Cómo es la verdad artística? ¿Cuáles son los rasgos específicos y diferenciadores? Sólo cuando se defina la naturaleza de la verdad del arte, la estética estará legitimada para proclamar su verdad. A diferencia de otras ramas de conocimiento, el arte no posee una verdad enunciativa. Esta no es la única forma de verdad posible.

En algunas corrientes artísticas su única pretensión es que la obra aspire a copia. Un panel neutro donde podamos reconocer los elementos. Algo que dista mucho del buen retrato, cuyo propósito es desvelarnos más de la personalidad del retratado. De esta forma, "el arte queda referido a lo real por esa vía indirecta, meditada, que supone abrir nuevos mundos u horizontes de significación, y desde esos mundos, una vez inversos en ellos, vuelven la vista sobre lo real" (García Leal, 2002, p. 284).

La pretensión del arte es transfigurar la realidad, trascenderla. De esta forma, la verdad de la obra artística remite a la verdad del mundo que ella representa. Las versiones del mundo pueden ser divergentes, y no por ello menos válidas unas que otras. Por ello no se pueden uniformar los discursos. La comparación de la validez de una cosmovisión responde a la comparación de una realidad en sí misma, independientemente de las versiones que nos formamos de ellas. La correspondencia no es un argumento que proporciona la validez.

Goodman desacredita el conocimiento que se desprende de la obra artística, por ser un conocimiento que no formula enunciados. Por ello los califica como conocimiento sin valor de verdad. Pensamos de manera distinta a la perspectiva de Goodman, ya que la verdad no se manifiesta exclusivamente de forma enunciativa.

¿No será la verdad propia del arte, la verdad en sentido pragmático? La verdad no estriba en la relación entre dos cosas en principio extrañas, el sujeto y la realidad exterior. La verdad, es entendida como la respuesta adecuada a una situación, o mejor dicho, a la situación en que está inmerso quien pregunta o busca por la verdad. La verdad no es una exigencia abstracta, sino que arraiga en la situación y remite a ella para iluminarla, para desde ella entender el mundo que la envuelve.

Según Heidegger, "el arte pone en obra la verdad". La verdad entendida como objeto y como sujeto. Con esto queremos decir:

1) Primeramente, el arte hace que acontezca la verdad. Hablamos de un acontecimiento novedoso, porque la verdad no está presente de antemano en algún lugar.

2) La verdad queda plasmada o encarnada en un objeto construido.

La aletheia (desocultamiento), la verdad de una obra, no puede trasladarse a un contenido proposicional. No es contrastable con los hechos, ni traducible a otro lenguaje. Por otro lado, la parcialidad de la verdad, su carácter procesual y abierto, su manifestación inagotable en el tiempo, derivan de la misma esencia de la verdad.

Heidegger define la verdad como desvelamiento de lo oculto. La caracteriza de la siguiente forma:

1) La verdad es inseparable de la no verdad. Ello no quiere decir que lo verdadero se confunda con lo falso y que por lo tanto la verdad procede de la no verdad.

2) La verdad es condición de acontecimiento.

3) La obra de arte demuestra que la verdad es lucha entre el mundo y la tierra. Lucha por imponer significación a unos materiales. En sus propias palabras, "la obra de arte exhibe a través de la forma la lucha de la verdad, y revela que la verdad es lucha".

Cerezo Galán propone, como vio Platón y es propio de la metafísica, buscar en cada ente su razón de ser. A la luz de dónde y por qué la obra se muestra a sí misma. De esta forma Heidegger apuesta por lo *onto*-lógico; lo que aporta el logos, aquello que permite ver lo que se muestra apostando por una conexión entre ser y verdad.

La verdad del *desocultamiento* es diferente a la verdad generada por enunciados. No están reñidas. Gracias a que se ha producido un *desocultamiento*, es posible crear enunciados verdaderos. La *desocultación* es una construcción originaria de sentido en un nuevo horizonte. La constitución de sentido es anterior a la teorización.

¿Podemos llamar verdad al *desocultamiento*? Nosotros, al igual que J. García Leal, adjudicamos la condición de verdad al descubrimiento. Heidegger no niega su relevancia, pero restringe la verdad a las proposiciones. Postula no poder atribuir el nominativo de verdad a la obra artística, por no poder responder a la articulación binaria: verdadero/falso. La proposición es verdadera o falsa respecto a la cosa o al hecho del que se predica. El estado de descubrimiento carece de una referencia con la que medirse. Pensamos que la verdad de la obra se refiere a sí misma en cuanto a lo que ofrece y a lo que es.

¿Es la *aletheia* la verdad propia del arte? Nosotros creemos que sí. El arte no se ocupa de lo que hay; se sitúa en el espacio intermedio entre lo existente y lo posible. Desde las posibilidades que entrevé, al mismo tiempo que pone al descubierto las limitaciones de lo real, saca a la luz potencialidades ocultas, que desbordan los márgenes de lo dado.

Lo esencial del arte es su capacidad de descubrimiento y anticipación, de prefigurar disposiciones para ver y perspectivas desde las que se mira..., porque a través del mundo instaurado por las obras de arte se abre un nuevo campo de sentido... dimana una luz que nos permite entender y resituarnos en nuestro mundo histórico (García Leal, 2002, p. 309).

4.7. EL SÍMBOLO Y SU ORIGEN

M. Eliade menciona la explicación del *origen* de los símbolos, acusada por la impresión sensible de los grandes ritmos cósmicos en la corteza cerebral. El problema del origen resulta en sí mismo un problema mal planteado, como alude Eliade, ya que un símbolo no puede ser el reflejo de ritmos cósmicos, porque estos revelan más allá del aspecto cósmico que representan. Nos valemos de un ejemplo: Los simbolismos y mitos solares nos revelan un lado *nocturno, malo y funerario* del sol, lo cual no es evidente en la expresión del fenómeno solar. Este lado negativo del fenómeno solar, oculto en el propio fenómeno, es parte de su simbolismo, lo que prueba que, desde el comienzo, el símbolo florece como una creación de la psique.

Las imágenes encierran alusiones a lo concreto, pero la realidad a la que remiten no se agota en una sola significación, porque limitarla a una sola referencia sería como matar o anular la imagen. Lo que es verdad es la imagen y no una sola de sus referencias. Las imágenes aprehenden la realidad última de las cosas, verdad que se expresa de forma contradictoria y por lo tanto incapaz de presentarse en conceptos.

En el subconsciente del hombre moderno permanece una abundante mitología, cargada de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes. Como hemos dicho anteriormente, jamás desaparecen los símbolos de nuestra realidad psíquica. Pueden cambiar de forma, pero desempeñan el mismo cometido. Una nueva máscara disfraza la originaria *nostalgia de paraíso*. La nostalgia más abyecta se haya cargada de significados.

La imaginación se nutre del simbolismo, de mitos y de teologías arcaicas. Tener imaginación es disfrutar de una riqueza interior, de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo. Con espontaneidad no nos referimos a invención arbitraria.

Etimológicamente, "Imaginación" es solidaria de Imago, "representación, imitación", y de imitor, "imitar, reproducir". Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares –las Imágenes–, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente (Eliade, 1992, p. 20).

La imaginación nos permite observar el mundo desde una perspectiva completa, porque las imágenes nos ayudan a entender más allá del concepto. De ahí que aquellos que carecen de imaginación no perciban la realidad profunda de la vida y de su propia alma.

¿Cómo diferenciar el mito del símbolo? Comúnmente se han entendido el símbolo y la alegoría como dos maneras intencionales de aplicar la hermenéutica, dos maneras de interpretar un mismo mito. Paul Ricoeur, en contraposición, entiende el símbolo como las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos transmiten inmediatamente un sentido; la mancha la asociamos con la suciedad, o la culpabilidad con carga o peso. Esta conexión análoga es similar a las producidas por las hierofanías más primitivas. El símbolo es más fundamental que el mito, su estructura es mucho más básica.

Por otra parte tenemos el mito, que, apoyando la teoría de Ricoeur, lo entendemos como un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio imaginarios, imposible de hacer coincidir con la geografía e historia verificables. El destierro es símbolo primario de la alienación humana, mientras que la historia de la expulsión de Adán y Eva constituye una leyenda mítica de segundo grado. Sin embargo el destierro ha pasado a ser un símbolo primario distinto del mito por ser un acontecimiento histórico que ha pasado, por analogía, a significar la alienación humana. Esta alienación se cuenta en una historia fantástica, el destierro del Edén, contada como un suceso acaecido *in illo tempore*, es decir, con una estructura propia del mito.

Por eso podemos decir que el símbolo constituye el elemento neurálgico del mito y de la alegoría, pues somatiza en relación al cuerpo y la materia, apuntando tanto hacia el cosmos como a la imagen primordial presente en la materia. El símbolo se extiende tanto en la figura histórica como en la imagen visible, como ocurre en la manifestación de lo sagrado a través del hombre: por medio del oráculo del profeta que mira hacia el futuro o por medio de la visión del vidente que mira hacia arriba.

Así como el mito une la figura histórica y la imagen cósmica, el símbolo une el cosmos con el hombre.

Los mitos, como los símbolos, se degradan, se secularizan, cambian de forma, pero jamás desaparecen. Son constitutivos al ser humano. Las imágenes y los símbolos preservan las culturas abiertas hacia lo trascendente. Cualquier cultura, por muy grande o amplia que sea, implica una limitación. Las imágenes y los símbolos se conservan como actualización del arquetipo, no por sí mismas.

La naturaleza de la transcendencia desconcierta nuestra mente en busca de símbolos que la contengan. Los símbolos del subconsciente, tal como Jung los presenta, se aproximan a lo que busca la realidad religiosa. El símbolo concilia querencias opuestas, dotándolas de forma en el plano de la conciencia. Es decir, actúa de puente entre el consciente y el inconsciente, ofreciendo una estructura de pensamiento más compleja que los propios

pensamientos racionales. “La representación simbólica incluye elementos irracionales que rehúsan a obedecer a las leyes del pensamiento lógico. Su función, sin embargo, es altamente racional, pues establece formas arquetípicas mediante las cuales es posible interpretar y resolver eventualmente los conflictos conscientes” (Dupré, 1999, p. 62).

Resumiendo, los símbolos se establecen sobre el inconsciente del individuo, anticipan su futuro, y guían hacia nuevas formas de expresión.

4.8. DIFERENCIAS ENTRE EL SÍMBOLO ARTÍSTICO Y EL SÍMBOLO RELIGIOSO

Queremos apuntar que los símbolos en sí no son artísticos o religiosos. Son las circunstancias que los acompañan las que pueden ser profanas o religiosas, buenas o malas, pero no los símbolos en sí mismos. Pero sin embargo, por razones metodológicas, denominamos símbolos religiosos a los que el homo religioso utiliza en sus relaciones con la religión y lo sagrado.

¿Que diferencia a un símbolo religioso de otro símbolo: la experiencia articulada en él o la articulación misma?. La experiencia es enunciada a través del símbolo. No hay una experiencia religiosa anterior a la simbolización religiosa. Otto describe la reacción que produce en nosotros lo numinoso, pero este sentimiento inmediato que produce no constituye una experiencia religiosa como lo hace la fe. Entendemos la fe, no como sentimiento que reacciona a un estímulo, sino como la conciencia de la dimensión trascendente en todas las experiencias de la vida. La afirmación de una realidad más profunda que subyace a toda apariencia.

Los símbolos nos remiten a un noema¹ trascendente, pero no todos lo muestran de igual manera. El símbolo presenta su noema completo y enfatiza la unidad entre la materia y lo significado, pero lo muestra en una relación que les caracteriza:



Figura 31.- Cruz solar céltica.

La cruz solar era una cruz dentro de un círculo, el símbolo religioso más universal de todos. También era un símbolo pagano. Representa al sol y a las estaciones del año.

¹ Noema: Pensamiento como contenido objetivo del pensar, a diferencia del acto intencional o noesis. Es un término frecuente en la fenomenología. Diccionario de la Real Academia DRAE, 2001.

Símbolo estético: La transcendencia consiste en la riqueza del significado espiritual articulada de forma sensible.

Símbolo religioso: El noema se establece más allá de nuestra capacidad. El acto simbólico acentúa las diferencias entre forma y contenido. Muestra lo que no es; oculta más que revela. Conserva su intencionalidad religiosa en tanto que comunica, junto con su significado, aquello a lo que hace referencia. Nos reta a superar las apariencias para acceder a un inexpresable contenido.

El elemento negativo dentro del símbolo religioso es de gran importancia, a diferencia del símbolo estético, el cual posee una revelación directa de su significado. Los auténticos símbolos religiosos expresan la realidad a la que remiten gracias a la *paradoja*; su racionalización es posterior. El origen de lo que ahora llamamos *símbolos religiosos* responde a los primeros intentos por enunciar la realidad. Estos no crean realidades opuestas, sino que encuentran su definición en su opuesto, integrando los niveles de realidad que oponen. Su estructura es mucho más compleja que los conceptos racionales.

Proponemos un ejemplo aclaratorio: lo sagrado versus lo profano. Lo sagrado se encuentra en lo profano. Prevalece sobre él, pero con una naturaleza que se da tanto *en* lo profano como en otra dimensión más real, poderosa y significativa. Los símbolos religiosos son los descendientes directos de los símbolos primitivos. Por su naturaleza negativa los filósofos han relacionado los símbolos religiosos con la imaginación, ya que esta facultad desconfió o duda de lo que los objetos muestran perceptivamente. Así como en el proceso de conceptualización negamos las primeras apreciaciones para regresar más tarde a la confirmación de la primera afirmación, los símbolos religiosos son de naturaleza poco evidente y elusiva. A pesar de que la conciencia religiosa ha conferido una estructura definitiva a sus símbolos, sus significados siguen siendo polivalentes; esto permite a la imaginación, no sólo conocer el significado establecido, sino todo lo que se puede expresar de forma racional.

Como hemos dicho antes, la naturaleza de los símbolos del subconsciente se asemeja a las cualidades de los símbolos religiosos. Las imágenes del subconsciente no son símbolos religiosos plenamente constituidos, necesitan de una intencionalidad religiosa explícita y consciente. Esta intencionalidad no explica el poder subconsciente del símbolo: sólo lo resalta y permite que ejerza su fuerza.

Debido a la importancia de las imágenes en la función religiosa, debemos volver a preguntarnos: ¿Los símbolos religiosos están constituidos únicamente por la imaginación?

El acto religioso afirma una realidad suprema. Las imágenes son tan poderosas en la simbolización religiosa como en la artística, pero cumplen diferente propósito. Mientras que en el arte la imagen es la realidad artística, en la experiencia religiosa cumple una función subordinada y en gran parte negativa.

El hombre religioso recurre a las imágenes porque no puede expresar directamente lo que desea verbalizar y las imágenes le permiten escapar a una realidad dada; no obstante, no termina de atribuir una realidad definitiva a las imágenes.



Figura 32.- Guillermo Salvo, *Pan y vino*, 2006

Hegel tenía una clara conciencia del impulso negativo que mueve a la religión en contra de sus propias imágenes. El contenido religioso sólo puede ser percibido por la abstracción, que eleva lo imaginario y lo sensible a un nivel universal, e implica el rechazo a la imagen.

Según Hegel, la concordancia demasiado estrecha entre una religión y sus imágenes puede llevar a su extinción. Ejemplo de ello es la religión mitológica de la antigua Grecia. Trasladaron los poderes naturales y mortales de la vida en formas estéticamente idealizadas: en lugar de negar la existencia cotidiana, la embellecía.

El aumento de su perfección finita conllevaba una pérdida de significado como símbolo religioso. En este caso, la religión permanece cautiva de sus propias imágenes estéticas.

Los sacramentos son un signo figurativo de la realidad trascendente. Sin embargo, en los ritos mágicos el poder se origina en el propio rito. Participa de una realidad trascendente que supera la realidad de lo cotidiano. Los signos y expresiones simbólicas utilizados en el rito realmente producen la realidad significada y expresada.

El símbolo significa y presenta su significado en el campo de la conciencia. Un verdadero símbolo unifica intrínsecamente los elementos que lo conforman. El mejor ejemplo son los sacramentos. Los sacramentos simbolizan una realidad a la que no podemos acercarnos directamente (lo sagrado); por ello deben mezclarse en los actos de la vida cotidiana tales como beber, comer y lavarse.

Louis Dupré reflexiona sobre la imposibilidad de contener a Dios, realidad suprema en la simbolización religiosa, en una única afirmación verdadera:

La realidad divina no puede ser conceptualizada en una máxima: Dios es el ser supremo. La aserción completa incluye la negación de que Dios sea un ser en el sentido que lo es la criatura, así como la reintegración del ser creado en lo divino (Dupré, 1999, p. 161).

El ser humano arcaico afirmaba y estructuraba lo real a través de los símbolos; hoy el hombre moderno utiliza conceptos racionales para afirmar y estructurar lo real. ¿Qué utiliza el ser contemporáneo para estructurar la realidad religiosa?

Paul Tillich afirma que la referencia primaria a lo trascendente debe ser no simbólica si ha de satisfacer a la mente racional. Las afirmaciones posteriores responderán a la naturaleza simbólica para describir una realidad que para el lenguaje específicamente conceptual resulta inapropiado.

No hay ninguna proposición que sea completamente no simbólica, ya que si el ser humano prescinde del símbolo no puede vincular la transcendencia divina con la afirmación del mundo. El lenguaje de la teología negativa es tan simbólico como el de la positiva.

Al declarar inadecuados los nombres divinos, la teología negativa está transmitiendo un lenguaje simbólico. Quizás la inadecuación es una noción en la que reincidimos ya sea en la imagen o en el concepto en el símbolo religioso.

Mircea Eliade nos propone una nueva mayéutica; siguiendo el ejemplo de Sócrates, que generaba conocimiento desde el razonamiento del conocimiento adquirido, propone liberar a un hombre nuevo, más auténtico, más completo y consciente de la riqueza espiritual que el comportamiento religioso implica.

Para los apologistas cristianos, las imágenes eran pozos de significados, signos y mensajes. Los nuevos significados aportados por la fe no anulaban las significaciones primarias de las imágenes. Les añadían un nuevo valor, que en cierta medida eclipsaba las anteriores. Todo nuevo significado es otorgado en base a la estructura de la imagen que espera la culminación de su sentido.

Un ejemplo es la significación de la salvación asignado a la Cruz. Esta significación no anula los valores pre-cristianos del Árbol del Mundo, símbolo por excelencia de la *renovatio* integral; por el contrario, la Cruz viene a coronar todas las demás valencias y todos los demás significados anteriores a ella.

Las contradicciones del símbolo son aparentes; en cuanto se considera al símbolo en su conjunto y se traza su estructura, las oposiciones quedan resueltas. Los arquetipos no se fundamentan sobre las experiencias de fe; al contrario, es la fe la que ejerce una división en el mundo de las representaciones arquetípicas.

4.9. RECURSOS DE SIMBOLIZACIÓN

La materia no tiene orden ni disposición, es el hombre el que la significa. Nombramos sucintamente varias de las formas de organizarla y dotarla de sentido, y cuál de ellas resulta más adecuada para expresar lo sagrado:

1) *Metáfora*: “Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita” (DRAE, 2001).

Con el uso metafórico del lenguaje, el ser humano muestra sus facultades espirituales, y su transcendencia más allá de lo fáctico. A través de ella construye un universo espiritual propio, que eleva su experiencia particular en universal.

2) *Analogía*: “Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes” (DRAE, 2001).

A través de la analogía, el discurso religioso es subjetivo al mismo tiempo que hace justicia a la transcendencia del ser. Existen dos tipos de analogía: analogía de atribución y analogía de proporcionalidad.

¿La analogía es un recurso adecuado para referirnos al Ser? Para aprender por analogía necesitamos saber antes qué es lo que se ha dicho de él literalmente. Es más, la analogía no nos enseña nada nuevo acerca de Dios. Se limita a recordarnos que todas las expresiones acerca de Dios continúan siendo expresiones acerca del hombre.

3) *Alegoría*: “Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos.// Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente” (DRAE, 2001).

En la alegoría se dice algo diferente a lo que se expresa. Se utiliza un medio indirecto, a pesar de que se puede decir de un modo inmediato. En la alegoría tenemos la connotación de lo no artístico.

En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra represente algo que ella no es; la obra de arte no es en ningún sentido una alegoría, es decir, nos dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma pueda encontrarse lo que ella tenga que decir (Gadamer, 1991, p. 96).

4) *Paradoja*: “Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción” (DRAE, 2001).

El obispo Ramsey expone la naturaleza extraña del lenguaje religioso, resultado de la mezcla de cosas comunes con lo inhabitual. Esto causa cierto desconcierto, y el oyente se ve obligado a percibirla como anómala la realidad.

Ponemos de ejemplo Éxodo 3 cuando Dios revela su nombre a Moisés:

La zarza arde, pero no se consume. La voz no pertenece a un cuerpo. El nombre no es un nombre, sino una afirmación por medio de la cual el hablante declara estar por encima de todo nombre (Dupré, 1999, p. 147).

Johann Georg Hamann (1730-1788) opina que la verdad divina aparece tan sólo a través de "las mentiras internas o contradicciones de la razón". Desde una perspectiva religiosa, tal contraste es inevitable, pues Dios asumió la humilde apariencia de un sirviente.

Sören Kierkegaard, famoso seguidor de Hamann, trabajó la teoría de la paradoja como base de la experiencia religiosa. Kierkegaard postula que toda verdad existencial es paradójica.

Una verdad eterna no podría ser asimilada de una forma directa por un ser que vive en el tiempo. Un asunto de vital importancia para un sujeto no puede ser expresado adecuadamente en lenguaje objetivo, y no obstante todo lenguaje es objetivo. La auténtica confrontación con la verdad existencial exige que su expresión repugne para que vuelque al sujeto en su interior y le obligue a asimilar la verdad desde dentro (Dupré, 1999, p.149).

Kierkegaard analiza el lenguaje de la revelación cristiana como la paradoja absoluta o el *absurdo*. Absurdo no es equivalente a sinsentido, no se opone a la razón, sino que se vale de las expresiones contradictorias para trascender la expresión racional, no por destruir las leyes de la razón.

La paradoja religiosa, por las características de su propia naturaleza, incluye la totalidad de la realidad: la fe descubre una nueva dimensión de todos los aspectos de la vida, es por ello que la confrontación entre lo religioso y los demás aspectos de la vida resulta inevitable.

El ser humano religioso no conoce una realidad separada, sino una dimensión trascendente de la única realidad que puede acceder. El lenguaje religioso no es críptico, sino que está abierto, aunque sea desconcertante, a las personas no religiosas. Su relación con el discurso conocido es negativa: trastorna la visión aceptada que tiene el hombre de la realidad, controvierete la autosuficiencia de lo finito y pone en duda su carácter definitivo y sus límites.

Concluyendo, el lenguaje religioso guarda una relación con el lenguaje ordinario, pues es a la vez su negación y su transcendencia. Se constituye a través de lo paradójico y de lo simbólico.

CAPÍTULO 5
**DESDE LA RELIGIÓN:
FORMAS RELGIOSAS SIMBÓLICAS**

5.1. EL MITO Y SU DEFINICIÓN.

El mito determina un comportamiento del hombre y da su sentido verdadero a la existencia humana.

Los mitos son intentos culturales de responder a las preguntas acerca del sentido de la existencia del hombre. Respuestas generalmente aceptadas por todos, que no se limitan a argumentos lógicos sino que hacen uso de la metahistoria para obtener una respuesta racional.

“Las tradiciones mitológicas responden a las preguntas desde un saber unitario, que genera un cosmos ordenado, una sociedad cohesionada y una respuesta de sentido a las preguntas humanas” (Estrada, 2003, p. 37).

La experiencia del mito está ligada a lo sagrado, pues pone al hombre religioso en relación con el mundo sobrenatural. “El mito relata una historia sagrada, es decir un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, ab inicio” (Eliade, 1998, p. 72).

Contar un mito equivale a revelar un misterio. El mito remite a una realidad cósmica o un acontecimiento primordial. Relata la forma en que todo vino a la existencia y proporciona a los hombres los modelos para su conducta. En el mito, además de narrar la actividad creadora de los dioses, desvela el valor sagrado de la obra realizada. Al narrarla no sólo se explica *cómo* ha venido a la existencia, implícitamente responde al *por qué*. Una vez que el mito se ha revelado, se constituye como verdad apodíctica.

Una reflexión profunda no está limitada a la forma de teología sistemática. Podemos pensar de una manera clara y coherente también en la narrativa. La historia, cuya esencia sagrada transporta el testimonio, toma la cualidad de acción sagrada, de acontecimiento. Cuando las historias son representativas dan significados a hechos. Y en ese proceso responden a preguntas esenciales.

La experiencia del mito es una experiencia de lo sagrado, pues pone al hombre religioso en contacto con el mundo sobrenatural.

Lo sagrado se constituye cuando el ser humano considera un tipo de realidad muy superior, y las demás cosas son reales en cuanto participan de ella. La realidad sagrada reconcilia los elementos conflictivos en una realidad orgánica suprema.

El mito es el primero y más poderoso instrumento de integración existencial que posee la mente. Es en el mito donde nos hacemos conscientes de tremendo poder de lo sagrado para unir los contrarios (Dupré, 1999, p. 178).



Figura 33.- *Hierogamia de Geb y Nut*. Papiro en donde se representa la visión egipcia del Universo. Acostado en el suelo yace Geb, la Tierra, rodeada por el cuerpo de su hermana gemela la diosa Nut, el cielo. Entre ambas se pasea el Sol, Ra, en una barca. A la izquierda se encuentra Shu, dios del espacio, cuya labor es mantener separados a los amantes.

¿Cómo el mito establece lo sagrado? Mediante la *narración* del mito, la sacralidad se actualiza, esto impide la posibilidad de recitarse en cualquier espacio o tiempo. La ceremonia religiosa se convierte en un lapso sagrado.

Otra manera es a través de toda actividad humana tal como alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc. Fijar por medio de los ritos *modelos ejemplares*.

La repetición de los modelos divinos tiene un doble alcance:

- 1) Por una parte, al imitar a los dioses, el hombre se mantiene en lo sagrado y por consiguiente, en la realidad.
- 2) Santificación que se ejerce en el mundo gracias a la reactualización ininterrumpida de los gestos divinos ejemplares. El comportamiento religioso de los hombres contribuye a conservar la santidad de la tierra.

5.1.1. Características de lo mitológico.

5.1.1.1. La relación entre mito y símbolo

La relación que se establece entre símbolo – mito es exegética.

El símbolo como interpretación del mito, o el mito como interpretación del símbolo.

¿Qué fue anterior y que interpreta al otro?

Nuestra concepción del símbolo se acerca a la propuesta por Ricoeur.

Entenderé siempre por símbolo, remontándome a un sentido mucho más primitivo, las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos transmiten

inmediatamente un sentido; así, por ejemplo, la mancha como análoga de la suciedad, el pecado como análogo de la desviación, la culpabilidad como análogo de la carga o peso....Estos símbolos están en la misma línea que las hierofanías más primitivas (Ricoeur, 1982, p. 181).

En este sentido, podemos decir que el símbolo es anterior al mito. O entender al mito como un símbolo desarrollado en forma narrativa que articula un tiempo y un espacio imaginario. Bachofen describe al mito como la exégesis, la interpretación del símbolo.

El mito nos obliga a pensar en la totalidad. Incorpora la imagen cósmica dentro de la historia a través del símbolo, su núcleo central. Este actúa como las hierofanías, pues señala al cosmos y a la imagen primordial en su naturaleza material, llegando a unir al hombre con el cosmos.

Los analistas consideran el mito como el instrumento más poderoso que posee la comunidad para integrar al individuo dentro de su propia cultura dada.

El mito mediante su universalidad concreta, su orientación temporal y exploración ontológica, revela las cosas de manera única. Cualquier intento de traducción resulta parcial y limitado.

Los símbolos, las imágenes y las narraciones míticas son los elementos donde se fundamenta la conciencia religiosa. El simbolismo forma parte constitutiva del ser humano, origen del lenguaje y del razonamiento discursivo. Posee la condición de referir y desvelar las cualidades más profundas de la existencia.

El *inconsciente* es mucho más poético –y añadiremos, más *filosófico*, más *mítico*- que la conciencia. En el subconsciente sobrevive una mitología abundante, con mayor riqueza espiritual que la vida consciente. Al igual que decíamos anteriormente con los mitos, los símbolos tampoco desaparecen. Pueden cambiar de forma, pero poseen la misma función.

El símbolo aporta dos condiciones: El compromiso subjetivo del hablante y la transcendencia del referente. Entre el mito y el símbolo también existen similitudes, pues el mito media entre la imagen cósmica y la imagen histórica, así como el símbolo media entre lo cósmico y el hombre.

5.1.1.2. La relación entre mito e imagen arquetipo

Muchos sueños presentan imágenes y asociaciones muy parecidas a los mitos y ritos primitivos. Estas imágenes soñadas es lo que Freud llamó remanentes arcaicos, elementos psíquicos que forman parte de nuestro mundo interior y son inseparables del símbolo.

Hay distintas maneras de entender el arquetipo: Por un lado, como una dominante energética del inconsciente colectivo, concibiéndolo como un órgano psíquico. Jung sería su máximo representante. Lévis-Strauss se encuentra próximo a esta interpretación. O por el contrario, Eliade lo entiende como un modelo primordial cuyo origen se sitúa en el mundo sobrenatural, no relacionándolo con el inconsciente sino con el transconsciente. El arquetipo se convierte en elemento imprescindible para el homo religiosus, para entender la creación del homo y del cosmos.

Las acciones del *subconsciente*, que Freud denominó como trastornos de la infancia y de acciones de los padres, no se agotan en la interpretación de forma aislada y localizada, sino que responden a esos arquetipos, por ejemplo: la atracción que el niño siente por su madre, que culmina con el complejo de Edipo. A pesar de las alusiones que tienen a lo concreto, no se agotan en sí mismas. Hay una realidad que intentan significar.



Figura 34.-Un Kwakiutl porta una máscara de la criatura mística Pgwins (Hombre del mar)

La *expresión artística de las culturas* es limitada. Lo que para un occidental es bello y verdadero en las manifestaciones históricas de la cultura antigua no tiene valor para un oceánico; porque las culturas se han limitado al manifestarse en estructuras y en estilos condicionados por la historia.

El valor universal humano que revela, por ejemplo la Venus de Milo, no se encuentra en la perfección formal, sino en la imagen de mujer que descubre. Las imágenes y los símbolos son lo que conservan abiertas a las culturas. Configuran una ventana hacia lo trascendente, imágenes que parecen vivas y accesibles universalmente, haciendo que las culturas se entiendan.

Las culturas, por grandes o admirables que sean, sólo muestran una perspectiva limitada

y condicionada por la historia, pero sólo a partir de la creación espiritual condicionada histórica y estilísticamente, se puede alcanzar el arquetipo: Kore Persephone y Hainuwele nos revelan el mismo destino patético, pero fecundo, de la Muchacha. A través de los arquetipos, las culturas se entienden.

5.1.1.3. La existencia de gnosis en el mito

De la mano de Julien Ries recorreremos las distintas relaciones con el mito y la interpretación que se le ha ido otorgando.

Desde Homero y Hesíodo, el hombre se interroga por el mito y su significado. Los filósofos jónicos los criticaron. Platón trató de purificar la mitología. El evhemerismo les dio una interpretación histórica retomada por los padres de la Iglesia, mientras que el movimiento neoplatónico vio en el mito un medio de reflexión y un método de iniciación a los misterios divinos. El movimiento humanista se orientó hacia la exégesis simbólica del mito, pero el siglo de las luces se dedicó a una investigación histórica comparada. Al presentar el mito como la inteligibilidad inmanente de la cultura, G. Vico (1668-1744) abrió la puerta a una nueva hermenéutica, la de los románticos, para quienes el mito es lenguaje, expresión de verdad y mensaje (Ries et al. 1995, p. 45-46).

En cuanto a la capacidad racional del mito, podemos decir que el hombre utiliza los mismos procesos lógicos en la ciencia como en el mito, tal como demostró Claude Lévi-Strauss. Dos objeciones principales se han hecho a la teoría de Lévi-Strauss; una de ellas se refiere a la naturaleza lógica del mito, la otra a su propósito social.

Reconocemos la existencia de una estructura que configura al mito, pero la lógica no es la que mejor responde a su naturaleza. El mito se conforma por otros elementos tales como los emocionales, rituales, poéticos, etc. Estos serían desvirtuados bajo una estructura puramente lógica, llegando incluso a deformar el mito.

La crítica que la filosofía ha lanzado al mito se fundamenta en la incompatibilidad de la explicación mítica con la racionalidad inventada por los presocráticos, llegando a representar un simulacro de la racionalidad.

Diferenciar entre la racionalidad y su copia se asemeja a diferenciar entre historia y mito.

Según Schelling y Cassier: el mito es una forma especial de reflexión. Es una manera diferente de pensar porque es un estadio diferente de la conciencia reflexiva. O como decía Gusdorf: "el mito es un pensamiento anterior a la reflexión, anterior a la meditación, inherente a la acción instintiva".

La pseudo gnosis no se fragua en el mito sino en la gnosis (conocimiento). La gnosis es la que genera el estudio etiológico en el mito, por lo que tendríamos que diferenciar entre el conocimiento y la razón. Nuestro intento responde a separar el mito de la gnosis, pues el traducir el mito a gnosis corresponde explicarlo y despojarlo de todo su misterio, sacrificarlo. Proponemos el símbolo como medio de acercamiento para que pueda ser manifestado y descubierto.

Entonces, ¿qué es el mito, prescindiendo de sus pretensiones etiológicas? ¿Qué es el mito, si no es gnosis?

Entendemos el mito como una función de segundo grado de los símbolos primarios. Para diferenciar el mito de los símbolos primarios señalamos la función de descubrir y revelar, contraria a la función explicativa de la gnosis.

¿Cómo es que la historieta, el cuento, pueden tener significado en el plano simbólico y no etiológico, es decir en el estudio de las causas de las cosas?

Pensamos que está relacionado con la conciencia que estructura cualquier cuento, que hace que se exprese en forma de relato.

La fenomenología de la religión, con autores tales como Van der Leeuw, Leenhardt y Eliade han analizado desde el cuento las raíces del mito; Ricoeur en cambio hace el trayecto en sentido inverso, yendo desde la conciencia prenarrativa hasta la narración mítica, pues en ese paso, afirmamos con él, se encuentra el enigma de la función simbólica del mito: el mito se traduce en palabras y es en el mito donde toma el símbolo la forma de cuento (Ricoeur, 1982, p. 320).

La estructura mítica quiere reflejar la totalidad, en un orden donde no se separa lo sobrenatural, lo natural y lo psicológico. Una unidad indivisible entre el hombre, el culto y el mito y el Ser total.

¿Cómo expresa el mito esa plenitud? Esa plenitud indivisa, no son realidades expresadas, sino sólo apuntadas, no son experiencias reales, sino aspiraciones.

El mito lo reconstruye de cierta manera en el plano intencional, debido a que perdió esa integridad, el hombre la repite y la reproduce mediante el mito y el rito, por eso el mito sólo representa una restauración en el plano simbólico.

Por su dualidad entre lo vivencial y lo intencional atribuyeron al mito una labor defensiva contra la angustia. Ernst Bloch expone que los mitos revelan primordialmente los ideales del hombre, y en ellos formulan sus esperanzas.

Por otro lado, G. Gusdorf en *Mythe et Métaphysique* afirma que el mito desempeña un papel de defensa vital, y que constituye "la forma espontánea del ser en el mundo". Al valorar excesivamente la conciencia mítica olvidamos el espacio que separa lo vivido con lo anhelado.

Como bien argumenta G. Gusdorf, si es cierto que "el hombre primitivo continúa siendo el hombre de la conciliación y de la reconciliación, el hombre de la plenitud",

y que conserva las “huellas de esa concordancia entre la realidad y los valores que la humanidad primitiva descubrió sin dificultad en los mitos”, entonces ¿por qué se entrega la conciencia mítica al relato, a la imagen y, de una manera general; a la palabra significativa? (Ricoeur, 1982, p. 320).

Esa totalidad sólo se hace accesible encarnándose en ciertos seres y objetos sagrados, los cuales se convierten en signos privilegiados de esa totalidad significante. Ahí se origina la clasificación de los símbolos. En todas las civilizaciones asocian el excedente de significación con los mitos y los ritos, tomando lo sagrado forma contingente.

Lo caótico y caprichoso del mito responde a la diferencia entre la plenitud simbólica y la finitud experimental. Por ello precisa de elementos, lugares, objetos sagrados, épocas y fiestas, configurando la contingencia de lo sagrado que hallamos en el relato.

¿Por qué el mito-cuento nos remite simbólicamente a un drama?

Porque la conciencia mítica no vive la plenitud y en su relato sólo hace referencia al principio y el desenlace de una Historia fundamental.

El mito ejerce su función simbólica mediante el instrumento específico del relato, puesto que lo que quiere decirnos es ya un drama en sí mismo. Ese drama original es el que abre y revela el sentido recóndito de la experiencia humana; al hacerlo, el mito que nos lo cuenta asume la función irremplazable del cuento, del relato (Ricoeur, 1982, p. 323).

5.1.1.4. El concepto de tiempo en el mito

En el mito encontramos la primera conciencia reflexiva del tiempo. Es en el mito donde el ser humano conoce el tiempo sagrado. Hablar de tiempo sagrado es hablar de tiempo mítico. Un tiempo original, que ningún tiempo lo precede ya que no puede existir tiempo alguno antes de la aparición de la realidad relatada por el mito. El tiempo es consustancial a la existencia

La naturaleza del tiempo sagrado es reversible, ya que se trata de un tiempo mítico primordial hecho presente. En cada una de las fiestas religiosas se reactualiza un concepto sagrado, el cual nos saca del tiempo habitual y nos introduce dentro del tiempo mítico reactualizado en forma de fiesta. El tiempo mítico o gran Tiempo no transcurre ni se agota. Es un tiempo ontológico por excelencia, *Parmenídeo*, siempre igual a sí mismo, no cambia ni se extingue.

Se puede representar como el tiempo circular, reversible y recuperable, que se accede a él a través de los ritos. Es una especie de eterno presente mítico, que podría equipararse con la *eternidad*.

Para el hombre religioso toda existencia comienza en el tiempo. El tiempo surge como la primera aparición de una nueva categoría de existentes. El tiempo es consustancial a la

existencia, de ahí la importancia del mito, pues revela como ha llegado a la existencia una realidad, y en su narración nos trasporta a ese tiempo propio que genera la existencia a la que se refiere.

Sin embargo, para el profano se muestra de forma desacralizada la concepción del tiempo, que lo concibe como duración limitada y escasa que nos arrastra irremediabilmente hacia la muerte.

La celebración de los distintos ritos instauro la unidad regular que sirve para cuantificar un periodo de tiempo. A su vez, en la reactualización de los actos primordiales por la celebración de los actos divinos, se actualiza el tiempo sagrado.



Figura 35.- Anónimo, *Piedra del Sol (Calendario azteca)*, Monumento labrado en bajo relieve en un monolito basáltico, 1479. Diámetro de 360 cm. Museo Nacional de Antropología, México D.F.

El tiempo sagrado es el tiempo del origen, el instante prodigioso en que una realidad ha sido creada o se ha manifestado plenamente por primera vez. El hombre se esforzará por incorporarse periódicamente en ese tiempo original. Esta reactualización ritual del *illud tempos* de la primera epifanía está en la base de todos los calendarios sagrados: la festividad no es la conmemoración de un acontecimiento mítico (y por tanto, religioso), sino una reactualización.

Vivir en distintos tiempos no es sólo cosa del hombre religioso, el ser humano universal conoce distintos ritmos temporales más allá de su contemporaneidad histórica. Basta con escuchar buena música, enamorarse o rezar, para salir del presente histórico y reintegrarse al presente eterno. Nos basta, incluso, abrir una novela o asistir a un espectáculo dramático para encontrar otro ritmo temporal que, evidentemente, no forma parte del tiempo histórico.

Se ha dicho que la autenticidad de una existencia depende de la conciencia que tiene el individuo sobre su propia historicidad. Pero como las obras y escritos de los míticos y los sabios demuestran, cuanto más despierta se halle una conciencia, más supera su propia historicidad. De hecho, los símbolos, los mitos y los ritos remiten a una situación límite del hombre, aquella donde el hombre toma conciencia de su lugar en el universo.

En la perspectiva del gran Tiempo, toda existencia es precaria, evanescente, ilusoria. La existencia en el Tiempo es una inexistencia, una irrealidad. En este sentido debe comprenderse la afirmación del idealismo indio, y en primer lugar del Vedanta, de que el tiempo es ilusorio, de que carece de realidad: porque su duración es limitada y porque la perspectiva del retorno eterno es una no-duración.

Para los budistas, también el tiempo se constituye por un flujo continuo (*samtâna*), y por el hecho mismo de la fluidez del tiempo, toda *forma* que se manifiesta en el tiempo no sólo es perecedera, sino también antológicamente irreal.

Aquel cuyo pensamiento es estable, y para el cual no corre el tiempo, vive en un presente eterno, en el *nunc Stans*. Este presente ya no forma parte del tiempo, surge débilmente entre dos no-entidades -pasado y futuro- y se detendrá con nuestra muerte. El *momento favorable* de la iluminación puede compararse con el rayo que comunica la revelación, o el éxtasis místico, y se prolonga paradójicamente fuera del tiempo.

El tiempo es lo que no nos abandona, lo que media entre la muerte y el ser.

5.1.2. Mitos cosmogónicos

Los mitos cosmogónicos son los que intentan explicar la creación del mundo. Los dioses llevaron a cabo actos ejemplares que el hombre intenta repetir para actualizarlos, regresando al *illo tempore* (aquel tiempo).

La humanidad del hombre religioso responde a un modelo trascendente, más allá de lo humano. El hombre religioso se hace a sí mismo repitiendo esos modelos divinos que son conservados en los mitos.

Al igual que el hombre profano, el hombre religioso se sabe producto de la historia, pero la única historia que considera importante es la revelada en los mitos, la historia realizada por los dioses.

La celebración del mito supone la recuperación de la condición paradisíaca primordial. La equivalencia de la vida mística con el retorno al Paraíso, no es un hecho inventado por la concepción judeo-cristiana, sino que responde a una característica de la humanidad de antigüedad incostatable.

Para los primitivos, asumir la repetición del acto primordial, *imitatio dei*, era un acto de gran responsabilidad y con graves consecuencias. Ciertos sacrificios sangrientos hallan su justificación en un acto primordial: *in illo tempore*. El hombre repite ese sacrificio sangriento, a veces incluso humano, cuando va a fundar algo, ya sea la creación de

un pueblo, un templo o una casa. Para estos pueblos, la importancia reside en la rememoración periódica del acto primordial que dio lugar a la condición humana. El olvido es el verdadero pecado.

La memoria personal no entra en juego, porque se trata de rememorar el acontecimiento mítico, único digno de interés. El acto primordial conserva la historia de la creación humana y en él hay que encontrar las normas de toda conducta.

M. Eliade explica el trasfondo de las tribus caníbales en el *imitatio dei*. El origen de sus acciones parece ser de esencia metafísica. Se fundamenta en las investigaciones de Volhardt y Jensen, los cuales mostraron la significación de comer el cuerpo divino al comer las primicias de la recolección de los tubérculos. De igual manera ocurre en los festines canibalescos.

El hombre asume la responsabilidad cósmica de la conservación del mundo. Para que la naturaleza vegetal sobreviva el hombre ha de matar y ser matado. Las plantas alimenticias no se dan de forma natural, son fruto del asesinato, como narra el mito cosmogónico. El hombre ha de repetir ese asesinato para reactualizarlo y de esa manera hacer que nazcan los frutos y sobreviva la especie.

Los caníbales uitoto lo afirman:

‘Nuestras tradiciones están siempre vivas entre nosotros, incluso cuando no danzamos; pero trabajamos tan sólo para poder danzar’ Las danzas consisten en la reiteración de todos los acontecimientos míticos y, por tanto, también del primer asesinato seguido de antropofagia, esto es el acto de comer carne humana (Eliade, 1998, p. 78).

El comportamiento caníbal: caza de cabezas, sacrificios humanos y la sexualidad llevada a sus límites más extremos No responden a un comportamiento natural sino cultural. La *imitatio dei* no se concibe de forma idílica, sino significa una terrible responsabilidad humana. No debemos olvidar al juzgar una sociedad salvaje que tales actos aberrantes responden a modelos divinos. Esto nos hace preguntarnos: ¿por qué y a consecuencia de qué degradaciones e incomprensiones degeneran ciertos comportamientos religiosos y se hacen aberrantes?

El hombre religioso no sólo reactualiza cuando va a crear algo, recurre a su poder generador en todas las circunstancias importantes, ya sea para asegurar un reinado feliz a un nuevo rey, ya sea porque le es preciso salvar las cosechas, ya sea para tener éxito en una guerra, etc. pero donde desempeña un papel importante es en las curaciones, donde se persigue la regeneración del ser humano.

El mito del origen de los remedios (cantos mágicos con fines medicinales) está siempre incorporado al mito cosmogónico. El cual sirve a los polinesios de modelo arquetípico

de todas las *creaciones* cualquiera que sea el plano en que estas se efectúan: biológico, psicológico, espiritual.

La nostalgia de los orígenes es una nostalgia religiosa. Es la nostalgia de la perfección de los comienzos lo que explica en gran parte el retorno periódico *in illo tempore*.

No tenemos fundamento para interpretar el retorno periódico al tiempo sagrado del origen como un rechazo al del mundo real y una evasión al ensueño y a lo imaginario. La obsesión ontológica es característica de las sociedades primitivas y arcaicas. Detrás de la búsqueda del mundo *in illo tempore*, hay un empeño por recuperar la presencia de los dioses. El tiempo mítico que se aspira a reactualizar se santifica gracias a la presencia divina. El deseo de vivir en la presencia divina y en un mundo perfecto corresponde a la nostalgia de una situación paradisíaca.

Por otra parte, el deseo de hombre religioso de retroceder, su esfuerzo por reintegrar una situación mítica, puede parecer insoportable y humillante a los ojos de un moderno, ya que podría ser interpretada como una fobia hacia el futuro desconocido. Hasta cierto punto se puede decir que el hombre religioso, sobre todo el de las sociedades primitivas, es por excelencia un hombre paralizado por el mito del eterno retorno, pero su actitud, como hemos expuesto anteriormente, no está motivada por el miedo, sino por una responsabilidad de orden cosmológico, para sustentar al mundo. Una valoración tal demuestra no haber entendido el significado de la repetición de los actos primordiales tiene para esas comunidades.

5.1.3. La importancia del mito en la religión

La fe necesita de los mitos, porque el mito introduce una conciencia del tiempo que la conciencia histórica no puede suministrar. La fe tiende hacia un comienzo y un fin que sobrepasan por completo el carácter de la historia, y esta intención es mítica en sí misma. Símbolos tales como la caída o la redención son inherentemente temporales y sin embargo inaccesibles para la historia, en este caso a lo único que puede apelar la persona religiosa es al mito. Los mitos y los ritos descubren formas que explican los acontecimientos de la vida. Ejemplo de ello es el rito funerario de la barca de una tribu sudamericana, donde el difunto es colocado en su canoa y recibe alimentos y ropa para el viaje. Los símbolos religiosos y las creencias de toda índole dan sentido a la vida de los hombres.

Ese es el cometido de los símbolos religiosos: dotar a la vida de una perspectiva más allá de su limitada existencia. La vivencia de esta creencia proporciona un mayor desarrollo en la personalidad y la vida de la persona que aquel que se sabe un ser vencido, sin un sentido íntimo que darle a su vida.

“Desmitificar la fe es un proceso permanente y necesario, mientras que desmitologizarla equivaldría a destruir la naturaleza especial de los símbolos religiosos” (Dupré, 1999, p.

206). No existe la abstracción del hecho religioso en estado puro, pues sería fuera de la historia y del tiempo. La manifestación del mensaje o experiencia religiosa, por más universal que sea expresa su singularidad y limitación.

5.1.4. Actualidad del mito

Como ya hemos expuesto anteriormente, tanto el símbolo, la imagen y el mito conforman el núcleo de la vida espiritual, pueden camuflarse, mutilarse, transformarse, pero jamás desaparecer.

El orden de las referencias de los grandes escritores europeos que aludían a islas paradisíacas del Gran Océano era de orden teológico. Nada tenía que ver con el paraíso las realidades objetivas paisaje liso y monótono, clima insalubre, y mujeres feas y obesas, pero sin embargo cada uno no veía más que la imagen que él mismo proyectaba: la readaptación y asimilación de las imágenes paradisíacas rechazadas por el positivismo y la ciencia como vemos en la obra de Paul Gauguin

Las nostalgias cargadas de significados referentes a la propia situación del hombre, constatan la nostalgia de un pasado mítico, además de una nostalgia de tiempo perdido, una expresión de todo cuanto pudo ser y no fue.

Porque la vida del hombre está plagada de mitos medio olvidados, de hirofanías en desuso, de símbolos gastados. La desacralización ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha anulado las matrices de su imaginación. Este *residuo mitológico* ha cambiado de forma, pero pervive en nuestras mentes, configurando el elemento más importante para comenzar una renovación espiritual en el hombre moderno: "Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos, son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre del Cosmos" (Eliade, 1992, p. 25).

El pensamiento mítico forma parte del origen de todas las grandes construcciones de la mente (utopías) como, por ejemplo: el concepto dialéctico del ser en Hegel, la evolución darwiniana, el marxismo, la represión freudiana del subconsciente, todas fueron intuiciones míticas antes de convertirse en teorías filosóficas o científicas. Se conocen como modelos trascendentes porque, al igual que los mitos, trascienden toda evidencia, proyectan el futuro y escapan al presente (Dupré, 1999, p. 183).

Como ya dijimos anteriormente, cuando el mito pierde su dimensión explicativa revela su función simbólica. Por paradójico que nos parezca, al desmitologizar la ciencia al mito y elevarlo a la dignidad de símbolo, se ha convertido en una dimensión del pensamiento moderno.

El hombre se acerca a lo sagrado a través de un triple diálogo entre aquello que revela lo sagrado (ya sea un libro o una narrativa), la tradición a la que pertenece y el mundo.

El diálogo no podría darse simplemente entre la hierofanía y la tradición, pues nuestra posición en el mundo es también significativa para nuestra reflexión teológica. El mundo entendido como cultura conforma la base de nuestro pensamiento y aprendizaje. Cambiará nuestro razonamiento bien si somos un niño o un anciano, hombre o mujer, oriental u occidental, etc. Esto nos lleva a plantear un elemento más dentro del diagrama de diálogo interpretativo: la experiencia. Esto nos lleva a una nueva organización de los elementos en un doble paradigma: como escuchamos de lo sagrado: hierofanía y tradición y como nosotros contamos lo sagrado: por la razón y la experiencia.

Por otro lado, tenemos que exponer que nuestro acceso a la hierofanía, ya sea mito, ya sea narrativa o libro sagrado no es de forma neutra y directa, sino que como seres humanos nuestra existencia está circunscrita en una cultura particular, una tradición, una comunidad y nuestra propia experiencia.

5.2. EL RITO

Thomas Altizer expone: “el mito, o más propiamente el ritual mítico, introduce orden, significado y estructura en el mundo del símbolo religioso”.

El rito, como expresión dialéctica de la realidad, precede al mito, dramatización simbólica de la existencia. El rito se sitúa en el interior de una expresión simbólica por medio de la cual se opera el paso hacia una realidad ontológica, es decir del signo al Ser. Con el rito también hacemos referencia al conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas. Los ritos simbolizan, pero no tienen naturaleza propia. No son en sí mismo tristes o alegres. Articulan la vida real, pero no se confunden con ella.

El rito se enmarca dentro de los actos del hombre y se sitúa dentro de la vivencia de lo sagrado. El rito se traduce a hacer un gesto con elementos del cosmos: tales como agua, sal, aceite, luz, ... y por medio del cual el hombre espera eficacia y beneficios. Realmente no distan tanto el gesto del rito religioso del gesto de la magia, con ello tampoco queremos decir que son iguales, pues sus diferencias no se encuentran en el propio gesto.

Quizás tenemos que comenzar reconociendo que hay símbolos cuando los elementos o las acciones no remiten sólo a sí mismo ya sea un olor, un color, una imagen, o acciones como beber, lavar, etc.

Para el *homo religiosus* africano el rito prima sobre el mito, pues es a través del rito que participan del Ser del mundo o como otros dirían “del ser del Ser”. sólo cuando el mito es recitado se muestra toda su esencia.

El simbolismo del propio rito es el que conduce al mito. De hecho, en las religiones *históricas* (judaísmo, cristianismo, islamismo) el rito no es celebrado como una conmemoración de

un acontecimiento histórico. El rito le confiere un significado permanente y universal.

Por otro lado, nos acercamos a la asociación del rito a la palabra, muchas veces traducimos rito como un gesto, pero como tal, queda mudo y necesita de la palabra para significarlo. No hay rito sin palabras y si se hace de manera silente será porque con anterioridad hubo una palabra que determinó hacer el rito en silencio.

El propósito del rito no es imitar la vida, sino trasformarla. Los ritos son el vehículo que articulan el paso del tiempo ordinario al tiempo sagrado.

Resulta prácticamente imposible determinar el origen del rito, pues encontramos siempre otros ritos anteriores. Ejemplo de ello es el libro de Levítico, que constituye un catálogo de ritos cuyo significado está sellado. Especialmente toma relevancia los distintos tipos de sacrificios: holocaustos, acción de gracias, ofrendas, sacrificio de expiación por el pecado, etc. La angustia de que el hombre sea aniquilado por Dios explica la importancia de los ritos de expiación.

Los ritos más importantes son los ritos de paso de un grupo a otro: iniciación, nacimiento, matrimonio y muerte. En el rito presenciamos la sacralización del cambio.

Se establece lo real a través de la transformación. La teoría kantiana apunta la relación que existe entre conceptualizar y constituir lo real. Los ritos nos ayudan a hacernos conscientes de la temporalidad de la existencia al mismo tiempo que nos regresan a sus fundamentos. La temporalización del rito nos ayuda a asimilar el cambio y confieren a los acontecimientos privados un carácter público.

Meslín clasifica los ritos en cuatro tipos de acciones: sacralización del tiempo, del espacio sagrado, rituales de iniciación y peregrinaciones.

5.2.1. Rito- juego

En el ensayo *Man at Play*, Hugo Rahner confiere una significación religiosa al juego:

Hay un secreto sagrado en la raíz y florecimiento de todo juego: es la esperanza del hombre en otra vida que asume la forma visible del gesto. Jugar es entregarse a un tipo de magia, representar para sí lo absolutamente ajeno, apropiarse del futuro, negar el inconveniente mundo de los hechos (Dupré, 1999, p. 67).

Es a través del juego que el jugador abandona temporalmente el mundo histórico y afirma una realidad diferente, irreductible, a la realidad cotidiana. Provee de orden y perfección provisionales a un mundo imperfecto y confuso.

Como afirma Huizinga: la forma y función del juego es la expresión de la conciencia del ser humano en un orden sagrado de las cosas.

Tanto el juego como la liturgia carecen de propósito funcional y comparten una escrupulosa disciplina. En *Spirit of the Liturgy*, Guardini muestra la naturaleza lúdica en todo culto ceremonial.

La diferencia entre lo sagrado y lo profano puede provenir de las divisiones trazadas por los juegos durante generaciones. "El juego exige un orden absoluto. Tanto en el acto religioso como en el juego el orden es buscado por sí mismo. Cuando este fin se consigue, el juego torna en 'profesional' y el rito en magia" (Dupré, 1999, p. 70).

¿Cuál es la diferencia entre la estructura que el juego otorga a la existencia y el rito? Lo que difiere es su actitud. El hombre se considera el inventor y creador del juego, sin embargo en el universo religioso el ser humano se siente a la merced de poderes superiores. No se relaja de la misma manera que en el juego. Su actitud hacia la realidad cotidiana también es diferente, mientras que en el juego es posible olvidarse de ella, en el acto religioso es completamente consciente y responsable. La realidad cotidiana debe integrarla con lo sagrado.

El rito explica momentos importantes de la existencia y estructura la vida en su totalidad. El ser humano los re-presenta, los celebra como conmemoraciones, pero su función es contraria *hacer el presente pasado*, ya que el tiempo es irreversible y que lo histórico como tal no pueden hacerse presente. En las conmemoraciones de los actos históricos hombre-Dios es su poder trascendente lo que se representa en los símbolos.

5.2.2. Rituales y simbolismo de tránsito

Los ritos de tránsito o ritos de paso sacralizan el cambio de un estado a otro.

Estos ritos responden a una concepción escalonada de la conformación humana desde que nace hasta que muere. Básicamente, lo que se pretende es que, a través de una prueba de referencia, el adolescente como la sociedad, sean capaces de establecer un *antes* y un *después*. En esta prueba examinan la idoneidad del iniciando, en especial su valor, así como la adquisición de un conocimiento especializado, esotérico. Los ritos de paso culminan con dos episodios clave: la mutilación ritual y la aventura iniciática.

La aventura iniciática a menudo se concibe como una muerte simbólica: el no iniciado debe morir y renacer con una nueva identidad, lo que implica adquirir un nuevo nombre y recibir algún tipo de marca (cicatriz, mutilación ritual, etc.) que permite que los demás iniciados lo reconozcan como un igual. Antes de la prueba el sujeto era un niño; superada con éxito, se convertía en un hombre.

En cuanto a la mutilación tenemos algunos ejemplos, los Gisu circuncidan al sujeto, el cual debe mostrar valor y aplomo durante la operación realizada en vivo y con un instrumental primitivo. Otro tanto ocurre entre los Masai y los Samburu.

En otros casos, la mutilación ritual consiste en practicar incisiones sobre la piel, se impide la cicatrización normal de la herida mediante la aplicación de ungüentos y aceites. Una vez sanada, la cicatriz resalta formando dibujos geométricos. Los tatuajes de los maoríes entran dentro del mismo contexto y son realizados en el curso de idénticos rituales de tránsito.

El rito de tránsito por excelencia es la iniciación a la pubertad, el paso de una edad a otra. Aludimos a algunos ejemplos.

El niño es raptado y devorado metafóricamente por un monstruo: muere, así, en cuanto niño y, tras un período de pruebas e instrucción se reintegra a la comunidad como adulto, con derecho a fundar una familia y participar en las instituciones. Quienes no superan la iniciación se convierten en marginados.

También responden a esta estructura el nacimiento, el matrimonio y la muerte.

Cada uno de estos casos es al mismo tiempo una iniciación, pues siempre interviene un cambio radical del régimen ontológico y de estatuto social.

La iniciación, la muerte, el éxtasis mítico, el conocimiento absoluto, o la fe, pueden ser varios de los agentes que propician el cambio ya que operan una verdadera mutación ontológica. La mayoría de las mutaciones están vinculadas a las divinidades lunares, debido al simbolismo de la luna, que muere periódicamente para volver a nacer más tarde. La muerte conforma el primer requisito para toda regeneración mística.

Podemos reconocer trazas del proceso iniciático en otros fenómenos, por ejemplo: el servicio militar se ha concebido en muchos momentos como rito de paso de la condición infantil a la adulta. El quinto (iniciando) es raptado de su comunidad, se le transfiere a un nuevo espacio donde se le instruye y pone a prueba y regresa a su familia convertido en una persona distinta.

Lecturas parecidas pueden hacerse de las novatadas, así como de los exámenes y pruebas similares (la realización de una tesis doctoral, por ejemplo). En el caso de estas últimas, el título adquirido equivale simbólicamente a la vieja marca que singulariza a los iniciados y les permite hacer valer sus derechos

Otra forma de entender el rito iniciático es como forma de vida. El camino y la marcha expresan valores fácilmente extrapolables al terreno espiritual, peregrinación hacia el Centro del mundo. La renuncia de una casa como forma estable del mundo evidencia su deseo de salir del mundo, y su rechazo a toda situación mundana. Los que han escogido la búsqueda como forma de vida, deben deshacerse de todo nido ya sea situación familiar, social o económica y entregarse únicamente a la marcha hacia la verdad suprema, el Dios desconocido, el Deus absconditus.

5.2.2.1. Simbolismos otorgados a elementos naturales

Hay elementos del mundo natural a los que nosotros conferimos la cualidad de remitir a otra realidad. La sacralidad se revela a través de las propias estructuras del mundo, lo sobrenatural a través de lo natural. La naturaleza expresa algo que la trasciende.

Los ritos se nutren de símbolos y la naturaleza posee en abundancia elementos susceptibles de simbolización. A través del conocimiento de los ritos, conoceremos la

significación ofrecida a los elementos naturales que participan.

1) *Las aguas*

Hay dos movimientos asociados a las aguas: la inmersión y la emersión.

El simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer. El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no sólo porque la disolución va seguida de un *nuevo nacimiento*, sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida.

A la cosmogonía acuática corresponden, a nivel antropológico, las *hidroponías*: las creencias según las cuales el género humano ha nacido de las aguas. Al diluvio o a la sumersión periódica de los continentes (mitos de *Atlántida*) corresponde, a nivel humano, la *segunda muerte* del hombre (la *humedad* de los infiernos, etc.) o la muerte iniciática por el bautismo. Pero, tanto en el plano cosmológico, como en el antropológico, la inmersión de las aguas equivale no a una extinción definitiva, sino a una reintegración pasajera en lo indiferente, seguida de una nueva creación, de una nueva vida o de un *hombre nuevo*, según se trate de un momento cósmico, biológico o soteriológico. Desde el punto de vista de la estructura, el *diluvio* es comparable al *bautismo*, y la liberación funeraria a las ilustraciones de los recién nacidos o a los baños rituales primaverales que proporcionan salud y fertilidad

Cualquiera que sea el contexto religioso, las aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, *lavan los pecados*, son a la vez purificadoras y regeneradoras. Su destino es el de preceder a la creación y reabsorberla, incapaces como son de rebasar su propio modo de ser, es decir, de manifestarse en las formas.

Las aguas no pueden trascender la condición de lo virtual, de los gérmenes y las latencias. Todo lo que es forma se manifiesta por encima de las aguas, separándose de ellas. Un rasgo es aquí esencial: la sacralidad de las aguas y la estructura de las cosmogonías y de los apocalipsis acuáticos no podrían revelarse íntegramente más que a través del simbolismo acuático, que representa el único sistema capaz de articular todas las revelaciones particulares de las innumerables hierofanías. Esta ley es, por lo demás, la de todo simbolismo: es el contexto simbólico lo que valoriza las diversas significaciones de las hierofanías.

A modo de ejemplo, en el rito del *bautismo*, *el hombre viejo* muere por inmersión en el agua y da nacimiento a un nuevo ser regenerado. Este simbolismo lo expresa admirablemente Juan Crisóstomo (Homil. In Ioh., XXV), quien, a propósito de la multivalencia simbólica del bautismo, escribe: "Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando sumergimos nuestra cabeza en el agua como en un sepulcro, el hombre viejo queda inmerso, sepultado por completo; cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece simultáneamente".

El bautismo es para el cristiano un sacramento, por haber sido constituido por Cristo. Pero no por ello deja de recoger el ritual iniciático de la prueba (lucha contra el monstruo), de la muerte y la resurrección simbólicas (el nacimiento del hombre nuevo). No decimos

que el cristianismo o el judaísmo hayan tomado en *prestamo* tales mitos o símbolos de las religiones de los pueblos vecinos; no era necesario: el judaísmo era heredero de una prehistoria y de una larga historia religiosa donde todas esas cosas existían ya. Incluso no era necesario que determinado símbolo fuera conservado *despierto*, en su integridad, por el judaísmo. Bastaba con que sobreviviera un grupo de imágenes, aunque fuera oscuramente, desde los tiempos premosaicos. Tales imágenes o tales símbolos eran



Figura 36.- Rito del bautismo por inmersión, 2014. Iglesia Evangélica Bautista “La Trinitat” realizando bautismos en las aguas de la Marineta, Dénia

2) *La concha y la perla*

Ostras, conchas marinas, caracolas, perlas, además de ser solidarias de las cosmologías acuáticas, poseen un gran simbolismo sexual. Participan de los poderes sagrados concentrados en las Aguas, en la Luna y en la Mujer; además son emblemas de estas fuerzas.

La semejanza de la concha marina con el órgano genital femenino se conocía también en Grecia. El nacimiento de Afrodita en una concha ilustraba este lazo místico entre la diosa y su principio. Este simbolismo del nacimiento y de la regeneración era lo que inspiraba la función ritual de las conchas. Gracias a su poder creador -en tanto que emblema de la matriz universal-, las conchas tienen su lugar en los ritos agrarios, nupciales o funerarios. Ya sea en la ornamentación indumentaria, ya sea en determinados motivos decorativos. El simbolismo sexual y ginecológico de las conchas marinas y de las ostras implica una significación espiritual: *el segundo nacimiento*, realizado mediante la iniciación, se hace posible gracias a la misma fuente perenne que sostiene la Vida cósmica. De aquí también la misión de las conchas y de las perlas en los usos funerarios. El difunto no se separa de la fuerza cósmica que ha alimentado y regido su vida.

El jade y las conchas concurren a crear un excelente destino en el más allá; si el primero

preserva el cadáver de la descomposición, las perlas y las conchas preparan al difunto un nuevo nacimiento

Fuera del valor que le reconocen la magia y la medicina, las conchas y las conchas marinas se han utilizado frecuentemente como moneda.

La *perla*, en otro tiempo simbolizaba emblema de la fuerza generatriz, el misterio de lo trascendente hecho sensible, la manifestación de Dios en el Cosmos. Gracias al gnosticismo y a la teología cristiana, este antiguo símbolo de la Realidad y de la Vida-sin-Muerte adquiere valencias nuevas: el alma inmortal. En Occidente no ha conservado más que un valor de *pedra preciosa*.

Las conchas marinas, las perlas y el caracol, son frecuentemente utilizados como los emblemas del amor y del matrimonio. Entre los aztecas, el caracol simboliza la concepción, el embarazo, el parto. A propósito de la plancha XXVI del Codex Vaticanus, Kingsborough transcribe la explicación dada por los indígenas de la asociación entre el molusco (sea-snail) y el parto: "...como este animal marino sale de su concha, así nace el hombre del vientre de su madre".



Figura 37.-Perla natural

En los sacrificios o ceremonias funerarias en Laos se les provee a los muertos de perlas para la vida celeste. Se introducen en los orificios naturales del cadáver.

En nuestros días aún se entierra a los muertos con cinturones, gorros y vestiduras ornados en perlas. Tras la corrupción del cuerpo, las perlas caen. En algunas poblaciones comenzaron a utilizar perlas falsas, cuyo único valor era su semejanza a los *modelos sagrados*. Al emplearlas, se suplantó su sentido metafísico original, ya que su poder se fundamentaba en su origen marino, y su simbolismo ginecológico.

La historia de la perla es un testimonio de la degradación de un sentido inicial metafísico. Lo que en un momento era considerado como símbolo cosmológico, objeto rico en fuerzas sagradas bienhechoras, se convierte, por obra del tiempo, en un elemento de ornamentación, en el que se aprecian las cualidades estéticas y el valor económico.

3) *La tierra*

Los mitos y los ritos de la Tierra Madre hacen referencia explícita a la fecundidad y a la riqueza. Ellos esconden la búsqueda por desvelar el misterio de la aparición de la vida, enigma neurálgico para el hombre religioso.

Otras creencias explican la creación como el resultado de la hierogamia entre el Dios Cielo y la Tierra Madre. Este mito cosmogónico sirve de modelo ejemplar al comportamiento humano, es decir, el matrimonio humano que a su vez imita la hierogamia.

“El marido y la esposa se asimilan al cielo y a la Tierra[...] el cielo abraza a su esposa, dispensando la lluvia fertilizante” (Eliade, 1998, p. 108).

“La mujer se asimila a la gleba, las semillas al semen viril y el trabajo agrícola al ayuntamiento conyugal” (Eliade, 1998, p. 121).

“Vuestras mujeres son campos para vosotros” (Corán II, 225).

Al hombre laico de nuestros días, le resulta difícil entender la implicación cósmica y sagrada que la unión conyugal tenía para estas personas. Sin duda, para el hombre religioso, el mundo se presenta lleno de mensajes, que va descifrando a través de los mitos.

Para aquellos que estas frases no son simples ideas sino experiencias vividas responden a una situación existencial diferente. La experiencia humana que se fundamenta en lo trashumano o en lo cósmico, se denomina o *abierto* ya que no se limita a lo que confine al ser humano.

Este simbolismo cósmico suma un valor nuevo a los que ya poseía el objeto sin que se vean en ninguna medida afectados. Vivir de esta forma *abierto* no es producto del inconsciente, sino del proceso inverso; en la medida que van conociendo el mundo se van conociendo a sí mismos.

4) *Terra mater*

La creencia de que la Tierra alumbra a los humanos está universalmente difundida.

En muchas lenguas la forma de llamar al hombre *es nacido de la tierra*. Se piensa que los niños proceden del interior de la tierra, por eso toman especial importancia lo que se supone accesos a la misma tal como cavernas, grutas, hendiduras, etc.

Los pobladores desarrollan un sentimiento de pertenencia al lugar, se sienten *gentes de lugar*. De hecho, en la muerte hay un deseo de volver a la tierra, al suelo natal.

“Que la carne y los huesos retomen de nuevo la tierra”, se dice en las ceremonias funerarias chinas” (Eliade, 1998, p. 104).



Figura 38.- La Pachamama, Madre Tierra indígena, Bolivia.

Para los quechuas es la Madre Tierra, deidad máxima de los cerreros peruanos, bolivianos, y del Noroeste Argentino. Pacha es universo, mundo, tiempo, lugar, mientras que Mama es madre. Se trata de una divinidad femenina que produce, que engendra. Su morada está en el Cerro Blanco (o Cerro Nevado de Cachi) y se cuenta que en la cumbre existe un lago que rodea a una isla habitada por un toro de astas doradas que al bramar emite por la boca nubes de tormenta.

El alumbramiento sobre el suelo (la *humi positio*), es un ritual muy extendido en los distintos continentes. Se piensa que también se dio en Grecia y Roma, debido a la representación de las diosas del nacimiento (*Eileithyia*, *Damia*, *Auxeia*) de rodillas, colocación de la mujer que da a luz sobre el mismo suelo, a pesar que esa práctica ya hubiera desaparecido en la época histórica.

En los textos demóticos egipcios, la expresión "sentarse en el suelo" significaba "dar a luz" o "alumbramiento". El significado que se le da a tal costumbre responden a la traslación microcósmica de un acto ejemplar ejecutado en la Tierra.

La madre humana imita o repite este acto primordial de la aparición de la vida en el seno de la Tierra. Debe, por tanto, hallarse en contacto directo con la gran Genetrix para dejarse guiar por ella en el cumplimiento de ese misterio que es el nacimiento de una vida, para recibir así sus energías benéficas y encontrar en ellas la protección maternal (Eliade, 1998, p. 105).

En la antigua tradición China, la tierra configuraba el umbral de acceso al mundo de los vivos o de la familia ancestral. Recién nacido y moribundo eran depositados sobre la *tierra natal*.

Este rito depositario del cuerpo sobre la tierra revela el fuerte vínculo entre raza y suelo.

Tanto es así que el enterramiento simbólico, ya sea parcial o total, equipara su valor mágico-religioso al bautismo o inmersión en el agua. Simboliza un segundo nacimiento regenerativo. Es utilizado tanto en el nivel físico y espiritual, para borrar una falta grave, o curar una enfermedad somática o espiritual.

El pecador es colocado dentro de un tonel o de una fosa cavada en el suelo, y cuando sale de allí, se dice que "ha nacido por segunda vez del seno de su madre". De ahí la creencia escandinava de que una hechicera puede salvarse de la condenación eterna si se la entierra viva, se siembra encima de ella y se recoge la cosecha así obtenida (Eliade ,1998, pp. 106-107).

La iniciación implica una muerte y una resurrección rituales. Esta muerte simbólica que se le da al neófito le transforma en un hombre nuevo, ya que ha sido parido por segunda vez por la Madre Tierra, es decir, la Madre Cósmica.

4) *El cuerpo , la casa y el cosmos*

El cuerpo, la casa y el cosmos responden, desde esta perspectiva, a la figura de círculos concéntricos interconectados. La acción en cualquiera de las esferas posee una repercusión directa frente a las otras dos. A esta concepción responde la costumbre de los yoghis que rompen el cráneo de los muertos para facilitar la partida del alma

El alma del muerto sale por la chimenea (agujero del humo) o por el tejado, especialmente por la parte del tejado que se encuentra sobre el "ángulo sagrado". En casos de agonía prolongada, levantaban una o dos tablas del tejado, o incluso las rompían.

La significación de esta costumbre es evidente: el alma se desprenderá más fácilmente de su cuerpo si esa otra imagen del cuerpo-cosmos que es la casa presenta una fractura en su parte superior. Evidentemente, todas estas experiencias son inaccesibles al hombre irreligioso, no sólo porque para este, la muerte se ha desacralizado, sino también porque no vive ya en un cosmos propiamente dicho y no se da cuenta de que tener un "cuerpo" e instalarse en una casa equivale a asumir una situación existencial en el cosmos (Eliade, 1998, p. 127, 128).

En algunas civilizaciones las urnas funerarias tienen forma de casa. Presentan un acceso superior que permite al alma del muerto la libre circulación. La urna-casa se convierte en la nueva representación del *cuerpo* del difunto.

Los ritos y simbolismos funerarios expresan el sentido que tiene la vida y evidencian las creencias que una vida después de muerte. La muerte siempre ha estado relacionada con lo sagrado.

5.2.2.2. Ritos antes de la muerte

La extremaunción es el sacramento que da una gracia especial a los enfermos. Fortalece y reconforta al cristiano debilitado por la enfermedad, y lo prepara para el encuentro definitivo con Dios. El sacramento trata de paliar la angustia del enfermo. Si admitimos la unión de lo somático y lo físico la paz encontrada en el espíritu podría revertirse en una mejora de estado del cuerpo.

La *desritualización* y la desacralización de la muerte acontecen según Luis-Vicent Thomas en relación a tres temas claves: alejamiento de la idea de morir, minimización del papel del pecado - la muerte es un proceso biológico que comienza muy pronto en la vida- y desaparición del demonio o rechazo del mal.

El papel del sacerdote o del religiosos ha cambiado mucho, desde asegurarles la salvación desde una perspectiva apostólica y apologética, a simplemente acompañar a los moribundos a traspasar el umbral en paz y reconciliados, haciendo más dulce y digna la fase final de la vida.

En los centros de cuidados paliativos centran sus esfuerzos en las terapias del dolor así como en la relación psicológica de los enfermos que necesitan librarse de su angustia y su soledad, facilitando el trabajo del tránsito. La exigencia de salvación cede a la preocupación de una muerte digna. Si antes el sacerdote preparaba para morir, ahora ayuda al moribundo a vivir humanamente sus últimos instantes.



Figura39.- Rogier van der Weyden, *La Extremaunción*. Detalle del panel derecho del Tríptico de los Siete Sacramentos, 1440 -1445. Óleo sobre tabla, 223 x 200 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes (Bélgica).

5.2.2.3. Ritos funerarios

La muerte es un cadáver convertido en objeto al que le otorgan numerosos cuidados. Los restos mortales son utilizados como lugar para ritos y actitudes sociales. La costumbre de lavar y embellecer el cadáver se revela como muy antigua. Homero consideraba como muerte ideal la del héroe caído en combate; petrificado en una juventud definitiva y en una acción valerosa.

[Rito hebreo, después de] lava el cuerpo con agua jabonosa o de ser aromatizado con plantas – el Talmud cita el mirto- , se procede al rito de purificación: se vierte sobre el cuerpo, en posición erguida, nueve medidas de agua tibia; el recipiente utilizado se romperá a continuación; el sudario de lino es de rigor” (Ries et al., 1995, p. 225).

La tanatopraxia es una técnica funeraria, que pretende dar un aspecto de durmiente al cadáver. Con ello desea controlar mejor el pesar de los supervivientes y preparar su duelo.

Acercándose al cuerpo desde una perspectiva estética y ofreciendo una apariencia de belleza, interviene en el imaginario que el cadáver sugiere.

La tanatopraxia devuelve a la muerte su aspecto simbólico y alimenta la idea de pérdida y herida provocada por la ruptura, devolver a la vida al difunto ayuda a superar la tristeza de la ausencia.

El cuerpo, al que intentan dar una apariencia de vivo o durmiente, acaba forzosamente de evacuar la realidad del más allá, para concentrarse así en curar la enfermedad introducida por la muerte en la estructura social.

Afirmamos con Louis-Vicent Thomas que existe un desplazamiento de lo sagrado. La purificación es sustituida por la higiene, el respeto y salvación del cadáver - sujeto por la preservación del cadáver- objeto, la condescendencia familiar por el anonimato tranquilizador, la aceptación de una cierta muerte por la negación de la muerte. Pero, sin embargo, el cadáver embellecido produce también cierta sacralidad laica.

En las reliquias aparece la magia por contacto. Las reliquias son a menudo partes del cuerpo que resisten a la destrucción: cabellos, dientes y sobretodo el esqueleto. Prefiguran la inmortalidad o más bien el deseo que se tiene de ella. La posesión del cráneo tiene una doble significación, por un lado significa la perpetuación, y por otro recuerda el rostro y la vida. En Camerún la posesión de cráneos significa la unión del poder y lo sagrado. De hecho, cada vez que una gran decisión tiene que ser tomada por el clan el antepasado es consultado de formas diversas.

Los restos que son guardados provisionalmente para unas segundas exequias no contemplan el destino del muerto más que en la medida en que una vez ejecutado

el rito final, dejará en paz a los vivos. El discurso que se dedica a las reliquias tiene un componente de apaciguamiento: atestigua el origen y la continuidad del linaje, fundamenta el poder y habla el lenguaje del orden y genera una estabilidad provisional a la angustia de la muerte, la persona del muerto se convierte en un instrumento vago y lejano, diluido bajo los significados que se le confieren.

“Lo sagrado se encuentra reforzado por lo insólito, lo milagroso, con el riesgo inevitable de hacer surgir la ambivalencia, especialmente la que surge del encuentro inquietante de lo puro y lo impuro” (Ries et al., 1995, p. 233).

La relación de los restos mortales y lo sagrado alcanza su consumación en las momias. En el Egipto faraónico, estos cuerpos embalsamados debían permanecer intactos para posibilitar la reencarnación del *Ka*, o parte de esencia divina que atribuye al sujeto su personalidad, unida al *Ba* o conciencia individual. Las labores de embalsamamiento podían durar entre 40 y 70 días, estas sólo tenían sentido dentro del ritual de osirificación que hacía del muerto un ser divino.

Encontramos una sacralidad laica, incluso en las sociedades más ateas, el cuerpo embalsamado de Lenin era visitado por miles de soviéticos con una atmósfera de indiscutible reconocimiento y profundo silencio. La incineración de los cuerpos minimiza los restos y pueden incluso llegar a desaparecer, pero bien se sabe que lo sagrado tiene a menudo necesidad de un lugar donde se encuentra lo numinoso.

Actualmente, nuestro modelo tradicional se haya en plena transformación ya que lo sagrado se reemplaza por la desacralización técnica y la substitución del rito sagrado por el laico.

El ritual funerario es la mejor forma de acceder a lo sagrado vivido dentro de la experiencia de la muerte.

Si entendemos como sagrado la aspiración que conduce al hombre más allá de las apariencias y lo efímero, el rito funerario constituye su expresión más antigua y su fundamento más puro.

“Consciente de su crepúsculo, el hombre afirma su aurora. Con las armas de lo imaginario y de lo simbólico, pone de relieve el desafío del tiempo” (Ries et al., 1995, p.238).

Los ritos funerarios reagrupan casi la totalidad de las prácticas rituales sagradas: adivinación, confesión, purificación, consagración, prácticas sacrificiales y comunión. En Occidente existe un vasto intento de desacralización, pero ante la imposibilidad de desalojar lo sagrado se está reemplazando por una nueva sacralidad de resocialización, neutralidad afectiva y el empobrecimiento de un simbolismo milenario.

Hablamos de una sacralidad en suspenso y de un ritual escamoteado, poco a poco simplificado, acelerado e incluso suprimido: cortejo, condolencias, tabú, maquillar los cadáveres por tanatopraxia, disfrazar los cementerios de parques y se niega a marcar a

los dolientes. La ocultación se tiñe de misterio, propio de lo sagrado. Como decíamos anteriormente, el sentido del ritual se ha desplazado: ayer el objetivo era ayudar al difunto a realizar lo mejor posible el tránsito hacia el más allá, por eso el cristiano hacía misas con ese fin, y hoy se trata de ahorrar todo posible dolor al superviviente. Se suprime el luto, pues es de mal gusto expresar el dolor en público convirtiéndose en una actitud patológica que requiere la intervención de psicoanalistas y psiquiatras.

T.V. Thomas explica cómo las iglesias cristianas tratan de reaccionar ante esta situación: renovación de los ritos, búsqueda de un nuevo simbolismo, intentos de revalorizar la celebración litúrgica mediante la doctrina cristiana de la resurrección de Cristo y la teología paulina.

El nuevo rito funerario vuelve a relacionarlo con lo sagrado, pero con una sacralidad mucho más personal y más orientada al equilibrio afectivo del sobreviviente y el desarrollo de una simbólica de re-nacimiento relacionada con el bautismo. Estas transformaciones no impiden tener un carácter auténticamente sagrado.

¿Qué es lo que ha ocupado el terreno vacío dejado por lo sagrado tradicional? La ciencia y lo irracional.

Por un lado, la ciencia lucha en varios frentes: el primero de ellos, contra la enfermedad y la muerte y de esta manera alargando la esperanza de vida. Posteriormente, tratando de hacer imposible la vejez y la muerte. Mientras llega ese momento, algunos esperan en nitrógeno líquido, en el caso de la crionización, a que a través de los nuevos descubrimientos, la biología pueda resucitarles y curarles de aquello que han muerto. En suma, esperan que la ciencia haga mañana lo que hasta ahora sólo podía hacer Dios.

De lo trans-racional a lo irracional de lo fantasmas hay un paso. Resultan muy significativas las experiencias vividas a las puertas de muerte, experiencias naturales: personas en coma; o provocadas de distintas formas: técnica de Yoganidar, "sueño despierto", sofrología, procedimientos de regresión temporal por hipnosis, uso de drogas por el LSD, etc. Los testimonios no sólo son numerosos sino que además con frecuencia son semejantes. Según nos relata L-V Thomas, su contenido evoca ciertos textos de espiritualidad muy antiguos, desde el Libro egipcio de los muertos y el célebre *El bardo Thodol*, hasta los textos sobre los grandes ritos clásicos de iniciación. Aquellos que han llegado más lejos en la NDE describen curiosamente coros celestes o ciudades de luz y de cristal; Unos se sienten "fundidos con la luz en un espasmo erótico profundo"; otros hablan de "amor incondicional" o "amor total", y las preguntas de todos encuentran sus respuestas, sintiéndose "como si lo hubieran sabido todo". Así afirma por ejemplo P. van Eersel en *La source noire*, la muerte "ocultaría una claridad de deslumbrante belleza, llena de vida: la fuente negra". De nuevo, el morir nos lleva a las puertas de lo sagrado.

Todo ello se justifica en un sincretismo entre la mecánica cuántica y la física nuclear, las teorías holográficas y la para-psicología, el vocabulario romántico y el misticismo.

P. van Eersel interpreta el conocimiento de esa "entrada en la gran luz" por ocho millones

de americanos como el signo de una mutación de la humanidad, pero esa pretensión es ya otra cosa. Esta irrupción de lo irracional demuestra hasta qué punto tenemos necesidad, cuando lo sagrado está en crisis, de fabricar soluciones de recambio.

5.3. LOS MITOS DEL MAL

Con el objetivo de evidenciar la relación tan estrecha entre símbolo, mito y lenguaje simbólico, vamos a explorar de mano de Ricoeur la temática del mal. Para ello desarrollaremos tres símbolos que se dan en los mitos del mal: la mancha, el pecado y el retorno.

5.3.1. Nuestra herencia cultural

Los símbolos representan las contingencias de las culturas e inducen nuestra manera de pensar. Nuestro examen no abarca el conocimiento de todos los símbolos, por lo que nuestra investigación está orientada y limitada.

¿Que factores han intervenido en su orientación? Nuestra situación particular dentro del mundo de los símbolos, esto es: nuestro origen histórico, geográfico y cultural, incluso del propio pensamiento filosófico. Nos explicamos un poco mejor: nuestra filosofía es oriunda de Grecia, la cual, aunque pretende una universalidad, está localizada. Es una falacia considerar al filósofo como un apátrida, sin lugar en el mundo. La filosofía occidental es descendiente de la griega que se fundamenta en la pregunta ¿qué es el ser? Las demás cuestiones sobre la existencia y la razón derivan de la principal.

A pesar de que nuestra situación inicial esté constituida desde por la problemática griega no implica la exclusión de ninguna de las culturas. La confluencia entre la cultura helénica y la judía configura el primer estrato de nuestra cultura. El pensamiento judío se convierte en el primer otro del pensamiento griego. Dado que nosotros somos el fruto de ese encuentro nos parece fundamental y justificadas las incursiones a estas dos fuentes generadoras de nuestro pensamiento ya sea para tratar el tema en profundidad, por cuestiones relacionadas con el contexto cultural de la época o a través de relaciones retrospectivas que intentan día a día reactualizar nuestro pasado.

En cuanto a las civilizaciones del lejano oriente, no desmerecen en nada a la civilización griega o hebrea, pero no configuran nuestro centro neurálgico cultural. Estamos desprovistos de un punto neutro que nos ayude a determinar el valor equivalente de las culturas. La filosofía griega no resultará adecuada mientras no halla ese encuentro serio y esclarecimiento mutuo que incorpore esas culturas dentro del campo de la experiencia, eliminando su limitación. Ese esclarecimiento no ha tenido lugar. Debemos reconocer que quizás si en ciertas personas o en grupos aislados, pero para nuestra cultura ha resultado esporádico y temporal, es decir, que no ha fundamentado nuestra cultura ni

ha acontecido una renovación o vuelta a nuestros orígenes.

En el caso que este encuentro se realizara, no borraría nuestra memoria histórica, es decir, que somos hijos de los griegos y que nos encontramos con los hebreos antes de encontrarnos con los chinos o los hindúes.

¿Nos escandalizaremos de nuestra contingencia que constituye nuestra memoria cultural? Por un lado, la contingencia debilita el diálogo entre esta filosofía y la de los "otros", pero, por otro lado, la propia filosofía excede a los propios límites culturales mediante los planteamientos distintos a sí misma.

5.3.2. Relativo al mal

El mal es la experiencia crítica por excelencia de lo sagrado, ya que amenaza la ruptura de la relación entre el hombre y lo sagrado. Los mitos del mal revelan una dependencia máxima del hombre hacia las fuerzas sagradas, por eso se les denomina también "mitos de crisis" o "mitos de la totalidad" pues al contar el comienzo y el final, integran al hombre en un todo significado.

¿Por qué dedicar tanto esfuerzo a unos mitos que podrían considerarse abolidos y muertos?

El contacto con cada uno de los mitos nos asegura que todos ellos tienen algo que decirnos. Es más, nosotros los estudiamos porque ellos anteriormente nos han llamado la atención y por tanto conservan activa su palabra. Sin embargo al igual que no se puede escuchar ni situarse, nosotros nos tenemos que posicionar para entender y oír los mitos.

5.3.2.1. Diferentes mitos que representan el mal

Conocemos cuatro tipos míticos de representación del origen y el final del mal:

El primero: *Drama de la creación*, según el cual el origen de las cosas coexiste con el origen del mal. El acto creador de Dios lucha contra el mal representado por el "caos" y es el propio acto creador el que liberta al mundo.

La "*caída*" del hombre constituye el segundo mito. El drama de la caída acontece en el contexto de una creación acabada y perfecta, que en cierta manera contradice la interpretación. A esto el mito responde que la salvación constituye un episodio nuevo con relación a la creación original ya terminada.

Reconoce una escisión entre el hecho de la caída y la creación, que a su vez provoca otra separación entre el tema de la salvación, dentro del tiempo histórico, y el tema de la creación, dentro del tiempo cosmológico. En adelante la salvación, entendidas como la unión de fuerzas divinas y humanas para combatir el mal, tendrá un fin distinto al de la creación. Por un lado, la representación de la creación "descanso del séptimo día" mientras que la salvación espera la manifestación completa en el "último día". Esta

divergencia evidencia la caída en el seno de una creación perfecta.

El *mito "trágico"* alcanzó su máximo desarrollo en la tragedia griega. Responde a una teología trágica de un dios que tienta, confunde y extravía al ser humano. ¿Es culpable el héroe trágico si no ha sido responsable, si no ha tenido elección? ¿En qué consiste la salvación en este caso? No en la remisión de pecados, pues no hay culpa sino en una especie de liberación estética producido en el mismo espectáculo de la tragedia, interiorizado y transformado en compasión para consigo mismo. Según Ricoeur en este tipo de mito la salvación se hace coincidir con la libertad y la liberación con la necesidad comprendida.

Por último tenemos el *mito del alma desterrada*. Se diferencia de todos los demás en que se concentra en el destino del alma, que se supone que vino de otros mundos y se encuentra extraviada aquí abajo.

El sustrato de los mitos nos llevan más allá del propio relato y de la gnosis. El relato bíblico de la caída, aun aceptando su procedencia de tradiciones anteriores a la predicación de los profetas de Israel, origina su sentido de la experiencia de pecado.

Paul Ricoeur llega a definir los mitos como elaboraciones secundarias portadoras del "lenguaje de la confesión" por remitir directamente o indirectamente al mal, ya sea el caos primigenio, la guerra para la instauración del mundo, la cólera de los dioses, etc. Es más, al narrarlo de una manera indirecta está confesando su existencia.

Este lenguaje es esencialmente simbólico. Al hablar de mancha, de pecado, de culpabilidad, emplea términos indirectos y figurados. Comprender ese lenguaje de la confesión equivale a desarrollar una exégesis del símbolo.

Empecemos por el principio. ¿Por qué llamamos a los mitos "lenguaje de la confesión" cuando muchos de ellos remiten a un origen unitario e inocente?

La función principal de los mitos de inocencia es de proporcionarnos símbolos de lo originario, que evidencian la degeneración y constituyen su denuncia. "Nuestra inocencia es nuestra constitución originaria proyectada en una historia fantástica" (Ricoeur, 1982, p. 320).

Según Ricoeur, tanto la "confesión" como la predicación de la "justicia y el derecho" constituyen la base y el sentido del mito. De esta forma la reflexión sobre el pecado original nos conduce al mito de caída; y este a su vez nos lleva a la confesión de los pecados.

El lenguaje de la confesión se relaciona con tres características relacionadas con la experiencia de la confesión: ceguera, equivocidad y escándalo.

La ceguera es generada por la emoción enterrada que suscita el terror y la angustia. Es esta emoción la que origina a través de la confesión la objetivación en el lenguaje. Gracias a la confesión la conciencia de culpabilidad se expresa, entendida como el sentimiento de su indignidad, en su núcleo central. El hombre se hace palabra hasta en la experiencia

de su absurdidad, de su sufrimiento y de su angustia.

La experiencia de la confesión es compleja, y nos retrotrae a través de la culpabilidad, a la experiencia del pecado, que engloba a todos los hombres y presenta la relación real del hombre ante Dios, lo reconozca el hombre o no.

El mito de caída viene a contarnos la forma en que el pecado entró en el mundo; la especulación sobre el pecado convirtió el mito en doctrina. El concepto de pecado vino también a corregir y revolucionar un concepto anterior al de pecado, la noción del "mancha" entendida como infección de origen externo. Por ello la culpabilidad, el pecado y la mancha constituyen distintos estratos de la misma experiencia.

Corroboramos que existe una evolución del concepto de mancha, al de pecado y este al de culpabilidad. Lo que podamos entender del vocabulario de la culpa nos servirá posteriormente para la hermenéutica de los mitos, pues el lenguaje constituye en su naturaleza un lenguaje simbólico.

Según Ricoeur parece ser que la conciencia del yo se forma principalmente de simbolismo y sólo en segunda instancia elabora su lenguaje abstracto mediante la hermenéutica espontánea de sus símbolos primarios.

La marcha retrospectiva es que la gnosis se remonta al mito, el mito a las expresiones simbólicas primarias brotadas en el calor de la confesión de la culpa. La referencia a los símbolos primarios nos autoriza a considerar los mitos y la gnosis como símbolos secundarios y terciarios respectivamente, cuya interpretación está en función a los símbolos primarios.

A continuación vamos a desarrollar el simbolismo de la mancha, el simbolismo del pecado, el simbolismo del retorno y el símbolo de la justificación.

5.3.2.1.1. Simbolismo de la mancha

El contexto de la mancha es anterior a la separación del mundo físico y el mundo ético. Bajo la venganza o retribución por violación de lo prohibido el mundo físico se incorpora al mundo ético. El dolor y el sufrimiento humano, encuentran su explicación en la cólera divina. La ética impregna la física del sufrimiento, mientras que el sufrimiento, a su vez, se carga de significado ético. El sufrimiento (mal físico) se relaciona directamente con la culpa (mal moral). Por ello la inmunización contra la mancha operada por los ritos purificatorios adquiere el valor de inmunización contra el sufrimiento.

La conexión entre mancha y sufrimiento, que genera una vida vivida en temor, se mantuvo con mucha fuerza al otorgar una causa al sufrimiento: si sufres; si fracasas; si enfermas; si te mueres; es porque has pecado. De esta forma el sufrimiento se convierte en indicador de la mancha, del mal moral. Esta racionalización del mal es apoyada también por la piedad, pues si los sufrimientos del hombre son consecuencia de su pecado, Dios es inocente.

El terror ético ha poseído una de las racionalizaciones más convincentes. Para la disociación entre el mundo ético del pecado y el mundo del sufrimiento hubo que llegar al extremo de sufrimientos injustos y escandalosos para que el concepto de pecado adquiriera un significado propiamente espiritual.

La figura del “justo sufriente”, es una imagen imaginaria que encarna el sufrimiento injusto y muestra la contradicción de las racionalizaciones prematuras del dolor. De esta manera, el mal de mancha se separa del mal de culpa, el temor de la muerte espiritual se desvincula de una muerte física. Esta confusión entre el sufrimiento y el castigo explica el rechazo de ciertas características de lo vedado. A pesar que la prohibición debe ser anterior al castigo, en la conciencia tiene un peso importante de retribución, de venganza. Por un lado la prohibición anticipa el sufrimiento y por otro la coacción moral porta la imagen afectiva del castigo. (Ricoeur, 1982, p. 196). Eso es lo que Ricoeur llama tabú: el presentimiento anticipado del castigo en la misma prohibición; ese terror anticipado, preventivo: El poder de lo vedado es un poder mortal.

El miedo que genera el castigo se extiende hasta la experiencia de lo sagrado. A la luz del castigo y a través de la anticipación del sufrimiento en la prohibición, asocia lo sagrado a una fuerza mayor a la humana destructora del hombre. Su muerte está grabada como signo de su pureza original. De esta manera, al temer el hombre la mancha, teme la negatividad de lo sagrado. De ahí viene el significado de “apartado”, “separado” pues el hombre no puede ver lo sagrado y vivir – al menos al dios de los tabúes y las prohibiciones, pues al transgredir la norma morirá.

La mancha se resiste a la reflexión. Es una cosa cuasi material con propiedades invisibles. Constituye una unidad psíquico- corporal. ¿Es posible reproducir el sentido completo de la mancha? Por su carácter irracional necesita un abordaje indirecto.

Por otro lado, la mancha es un acontecimiento objetivo “algo que infecta por contacto” y que produce un sentimiento de miedo. El hombre entra en el mundo ético no a impulsos del amor, sino del miedo o temor. La conciencia de lo impuro es abolida por la conciencia moral.

En la impureza podemos distinguir esencialmente dos rasgos (objetivo y subjetivo): aquello que infecta y contagia; y el terror que presiente el estallido de la cólera vindicativa de lo vedado. Estas dos características no desaparecerán sino que se transformaran en aspectos y valores nuevos. El mundo de la mancha no sólo sobrevive sino que conforma el molde donde se fraguan las ideas que fundamentan el desarrollo filosófico.



Figura 40.- Antoni Tàpies, *Graella*, 1998. Pintura y barniz sobre lienzo, 150 x 150 cm. Es un cuadro de nuevo abstracto en el que destaca el enorme punto naranja colocado en el centro de la composición, que refuerza su vistosidad gracias al contraste con el fondo blanco inmaculado del lienzo

La imagen de la mancha perdura en el tiempo gracias a que lleva implícita la fuerza expresiva del símbolo. La mácula nunca fue una mancha en el sentido literal de la palabra. Lo impuro no es equivalente a lo sucio al igual que la impureza no llega al nivel abstracto de la indignidad. Hablamos de una infección cuasi *física* que apunta a una indignidad cuasi *moral*.

Por un lado el miedo está asociado al mundo ético mientras que el temor se vincula más a lo físico. Por otro lado, el temor se encuentra vinculado a la mancha y a la venganza anterior a toda elucubración o justificación. No debemos olvidar un presupuesto básico de que todo castigo es concebido como una expiación vengativa. Primero ha de vengarse la impureza para así introducirnos dentro de la idea de "orden", salvación, pasión del justo doliente.

La conciencia de la mancha o del sufrimiento es el precio por la violación del orden, por lo cual el sufrimiento debe satisfacer la venganza de la impureza. La unión de venganza al concepto de mancha es anterior a la representación del Dios vengador. Crea un automatismo de sanción al que la conciencia primitiva reverencia. La trasgresión de lo vedado desencadena una reacción fatal e ineludible.

La mancha la podríamos definir como la representación "objetiva" que se transforma en símbolo del mal de culpa. Por otra parte, el temor es la contrapartida "subjetiva" o afectiva de la noción de puro e impuro que refleja las variaciones emocionales. El temor evoluciona y cambia en el sentido que entra en la esfera del pecado como "vivencia" del pecado como "objeto".

El miedo a lo impuro no es un simple temor físico, sino que hablamos del temor que presiente la amenaza de algo peor que el sufrimiento y la muerte. Una amenaza de la pérdida del propio núcleo personal del individuo. Debajo de nuestros sentimientos de culpa, de nuestra mentalidad y conducta encontramos el miedo a lo impuro. Es allí donde toman sentido los ritos de purificación.

Realmente son los ritos purificatorios los que nos enseñan acerca del simbolismo de la mancha. Al igual que el rito elimina de una manera simbólica, así también la mancha contagia de una manera simbólica. Ejemplo de ello, es la ablución que no se reduce a un simple lavatorio sino que posee un sentido simbólico. La eliminación de la mancha nunca se produce por ninguna acción total y directa sino por una serie de gestos parciales como quemar, alejar, expulsar, lanzar, esculpir, cubrir, enterrar. Cada uno de estos actos delimita un espacio ceremonial y es la serie de gestos, que se simbolizan recíprocamente, la que equivale a una acción total.

La mancha llegando a ser una representación mental, la rodea un miedo específico que va en contra de una reflexión serena. Es a través de los ritos purificatorios que el hombre borra simbólicamente esa mancha con intervenciones específicas.

Pettazzonni define la mancha de la siguiente forma:

“Es un acto que desencadena un mal, una impureza, un fluido, un quid misterioso y dañino, que actúa dinámicamente, es decir, por vía de la magia” (Ricoeur, 1982, p. 189).

Desde ese momento la mancha hecha objeto se convierte automáticamente en símbolo del mal. La mácula no es una mancha física sino simbólica. Pero eso no es lo más importante. El rito incorpora la acción simbólica, pero en su gesto queda mudo.

Por otra parte, la mácula, la impureza entra en el mundo del hombre a través de la palabra. Mediante la palabra se determinó la diferencia entre lo puro y lo impuro.

“Una mancha es una mancha porque está ahí, muda; lo impuro se enseña mediante la palabra institucional del tab.” (Ricoeur, 1982, p. 199).

Tanto en el homicidio como en la sexualidad, resulta muy difícil separar entre la impureza y la mancha. Existe una relación directa entre la mancha primordial y la sexualidad. El concepto de la mancha originado en su opuesto: la pureza y la virginidad. Arcaísmo que subyace nuestra ética donde lo virgen es símbolo de lo incontaminado y lo sexual como lo infectado. Ejemplo de ello es el rito del matrimonio que delimita el recinto donde la sexualidad deja de ser algo impuro al igual que el peligro de volverse de nuevo impuro si no se cumplen las prescripciones establecidas.

En el caso del homicidio aparece como el máximo de los contactos impuros, donde la impureza de la sangre vertida no se suprime lavándola. Es más la fuerza maléfica que porta en sí el asesino no es una tara de origen, sino que el hombre queda manchado bajo la mirada y la palabra de ciertos hombres. Sólo está manchado lo que se tiene por manchado y para eso es necesaria una palabra que lo determine. Igualmente es necesaria una voz que determine como se purifica lo impuro. No hay rito sin palabras que confieran sentido al gesto y consagren su eficacia. La palabra, incluso en el rito

silente, es la que instaura mediante su prohibición, el silencio en el rito.

Mediante la palabra se define y legisla lo impuro, se confiere un carácter simbólico al rito y, además, se crea un lenguaje capaz de transmitir la emoción de lo sagrado. Este lenguaje conforma la primera base lingüística y semántica del “sentimiento de culpabilidad” y especialmente de la “confesión de los pecados”. Este vocabulario de lo puro y lo impuro tiene su origen en la Grecia clásica. Este lenguaje de la impureza está basado en la experiencia imaginaria que intenta reinterpretar un pasado fabuloso y dar al hombre ético una memoria ética, constituye toda una creación cultural.

[Si nos adentramos en los términos griegos como por ejemplo /katharós/] expresa exactamente el equívoco de la pureza, que oscila entre lo físico y lo ético. Su propósito fundamental consiste en expresar la exclusión, la exención de lo impuro: la no-mezcla, la no-suciedad, la no-oscuridad, la no-confusión; y esa carencia se extiende a todos los registros del sentido literal y del figurado.

El mismo término /catarsis/ puede significar, en primer lugar, la limpieza física; luego, en sentido médico, la evacuación y purga de malos humores; pero esta purga puede significar y simbolizar a su vez la purificación ritual y, por último, la pureza plenamente moral. De esta manera, el grupo katharós-katharsis llega a denotar la limpidez intelectual, la claridad de estilo, la pulcritud y nitidez del orden, la no-ambigüedad de los oráculos, y, finalmente, la tersura e integridad moral (Ricoeur, 1982, p. 201).

El legado dejado por oradores, historiadores y poetas de la Grecia clásica es una literatura marcada por el tema de la mancha. Como estos expresaron su pasado y formularon sus creencias revela una contribución excepcional a la temática del mal. Grecia como cuna de la cultura occidental nos la ha legado y constituye la forma de nuestro pensamiento.

Esta versión griega de la impureza constituyó la base no filosófica de la filosofía. La filosofía griega se gesta en la fricción de unos mitos, -el mito trágico y el mito órfico-exégesis explicativas de creencias y ritos pertenecientes a la mancha. A través de estos mitos o su rechazo, nuestra filosofía se debate entre el pecado, la culpabilidad y la mancha. Esta conexión entre impureza, purificación y filosofía no es un residuo aislado sino una matriz llena de significado.

5.3.2.1.2. Simbolismo del pecado

La idolatría y el adulterio se instauran como símbolo del pecado. Los falsos dioses simbolizan ese otro que es la Nada y del que está celoso Yahvé, pues para él no son nada,

pero para el hombre representan una pseudo-algo.

Para comprender completamente el simbolismo del pecado debemos conocer el simbolismo de la redención. Es bajo la Alianza, vínculo muy estrecho, casi personal entre el hombre y Dios, donde se entiende el símbolo del pecado como la ruptura de ese vínculo con la raíz, con el lugar ontológico. La comunión y el diálogo son previos a su ruptura. Y bajo esa enemistad se entiende el concepto de redención, como un simbolismo de "retorno".

El momento inicial no es la nada del hombre puesta ante el ser y el todo de Dios. El momento inicial no es la "conciencia desdichada", sino la Alianza, el Berit (pacto) de los judíos. Sólo suponiendo una dimensión previa de encuentro y de diálogo se explica que pueda aparecer algo así como la ausencia y el silencio de Dios (Ricoeur, 1982, p. 213).

De esta manera se va configurando una definición del pecado distinta a la impureza, más cercana a una relación lesionada como falta, infracción, desviación, rebelión, extravío.

La Biblia hebrea no nos muestra la definición del concepto abstracto de pecado, sino un haz de expresiones concretas mostrando distintas posibles líneas de interpretación:

La raíz –chattat- significa fallar al blanco que podemos relacionar con otro símbolo, el de un sendero tortuoso –'awon-. Juntas ambas raíces, indican el concepto de lo "a-nómalo", "des-viado" o "torcido", un concepto puramente formal, en el que se presenta el alejamiento del orden y la desviación del camino recto sin atender a los motivos del acto ni a la disposición íntima del agente." ... "Hay una tercera raíz que designa la rebelión –peshá'-, la rebeldía, el envaramiento de nuca. Con ella se denota la intención perversa, y no ya tan sólo la desviación objetiva con relación a la voluntad de Dios; con ella se tematiza la ruptura en cuanto iniciativa; y como el cuadro de esta esquematización es el de una relación personal entre el hombre y Dios, por eso el núcleo de la imagen lo forma la voluntad humana oponiéndose a la voluntad santa de Dios: el pecado es algo "contra" Dios, al igual que la existencia está "delante" de Dios. De esta manera ese símbolo intersubjetivo, social, del acto de rebeldía, se convierte en el símbolo menos formal y más existencial del pecado (Ricoeur, 1982, p. 233).

La proyección de la palabra /dabar/ (hebreo) o /logos/ (griego) habla de la situación inicial

del hombre con Dios. Se expresa gracias a la palabra en el lenguaje y en el razonamiento. Se automatiza por medio de la vocación/ invocación. La expresión "ante Dios" es una reducción del mandamiento moral que remite a Dios como legislador o juez. La ley promulgada por el legislador tiene menos valor que la palabra total propia del dialogo o de la alianza. El mandamiento posee el carácter ético de la palabra o abstracción. Un modo de la presencia, una expresión de una voluntad santa.

Por lo tanto, el pecado pertenece a una magnitud religiosa antes que ética. No es la transgresión de una norma abstracta, un valor, sino una lesión de una relación, de un enlace primordial.

Algo esencial que conforma la conciencia de pecado es la tensión entre la exigencia absoluta y la ley finita o más concretamente la alternancia entre la exigencia indeterminada y el mandamiento determinado. La ley desempeña la función de "pedagogo" cuyo fin es revelar al incumplidor su estado de pecador.

En las palabras del profeta resulta imposible separar la cólera de la indignación y el terror de la acusación. La conciencia de la impureza se transforma en conciencia de pecado y de esta manera el miedo y la angustia no desaparecen sino que cambian de calidad. Esta nueva calidad de la angustia constituye el polo "subjetivo" de la conciencia de pecado. La célula madre que constituye la profecía es la tensión temporal entre la catástrofe inminente y la salvación expresada en forma de promesa, reconciliación que siempre es posible.



Figura 41.- Masaccio, *Cacciata dei progenitori dall'Eden* (Expulsión de Adán y Eva del Edén), 1424 -127. Fresco, 208 x 88 cm. Capilla Brancacci, Iglesia de Santa María del Carmine, Florencia.

5.3.2.1.2.1. La culpabilidad

Entendemos culpabilidad como un concepto distinto de falta. Según los griegos la culpabilidad sería la racionalización penal. Para un judío estaríamos hablando de la interiorización y refinamiento de la conciencia ética. Mientras que para un cristiano, explicado en las cartas de Pablo, sería la sensación consciente de la miseria del hombre bajo el régimen de la ley y de las obras legales.

Para comprender la culpabilidad debemos incluir tanto el movimiento de ruptura, mediante el cual el hombre se siente culpable, así como el movimiento de reintegración que carga la situación con el simbolismo anterior al pecado.

¿Qué es lo que diferencia el pecado de la culpabilidad?

El pecado sería la situación real del hombre ante Dios, independientemente de la conciencia que el hombre tenga de ella. En cambio la culpabilidad es tomar conciencia de esta situación real.

Por otro lado, el hombre es pecador en forma completa y radical, mientras que el culpable es culpable en mayor o menor grado, en relación a la escala de delitos y de penas.

La mancha a través del miedo anuncia el castigo anticipado que se proyecta en la conciencia presente. La culpabilidad es la conciencia cargada por el peso de una amenaza. Constituye, por el peso en la conciencia, el mismo castigo anticipado e interiorizado, ejerciendo opresión. Mediante el miedo interioriza la mancha en el hombre tomando forma de culpabilidad. Culpabilidad es responsabilidad, responder a las consecuencias de un acto, es conciencia de responsabilidad.

Según la sociología de la responsabilidad, el hombre tuvo conciencia de responsabilidad antes de tener conciencia de ser causa, agente o autor. Lo que hace al hombre responsable es la situación en que se encuentra con relación a lo prohibido.

La conciencia al no encontrar en el sufrimiento real la manifestación de la ley de retribución buscó su pago en otras direcciones tal como el juicio final, el sacrificio de una víctima ofrecida por los pecados, la creación de un código penal que otorgue penas proporcionales a la gravedad del delito, o bien la tribulación interior entendida como penitencia.

Como bien expresa Ricoeur, todo castigo es una pena en el plano afectivo, aflige al hombre en el plano de la tristeza. Cuando el hombre exige que los sufrimientos sea justos está diciendo al mismo tiempo que la tristeza tenga su medida y que tenga al mismo tiempo una finalidad. Según la fase arcaica de la conciencia religiosa, lo sagrado es algo que se opone a la subsistencia misma del hombre hasta terminar con su vida y hacerlo morir. La venganza no implica la destrucción a secas sino el restablecimiento de un orden implícito en la destrucción.

El miedo al castigo vengador es la perspectiva negativa de la admiración por el orden.

Como bien indicaba Platón: “el verdadero castigo es el que devuelve la felicidad, con la restauración del orden; el verdadero castigo pertenece al ámbito de la felicidad.” Tal es el sentido de las famosas paradojas del Gorgias: “El hombre injusto no es feliz” (471d); “es peor escapar el castigo que sufrirlo” (474b); el único medio de ser feliz consiste en sufrir el castigo y cumplir la pena merecida.

El castigo dejaría de significar la muerte del hombre ante lo sagrado para transformarse en penitencia cuya intención es restablecer el orden o en una tristeza que pretende lograr la felicidad. ¿Qué sentido tiene pedir un castigo justo si este no tuviera ninguna finalidad? El restablecimiento del orden a través de la venganza y la expiación procura la rehabilitación del valor personal del culpable a través de un castigo justo.

El temor es un elemento indispensable en todas las formas relativas a la educación; ya sea familiar, escolar o cívica. Una defensa social que no castiga las infracciones de los ciudadanos o un plan de educación sin prohibición o castigo resultaría nefasto e inviable. Es más el temor y la obediencia nos dan a conocer la libertad que no conoce lo que es el miedo.

5.3.2.1.3. Simbolismo del retorno

No podemos entender el símbolo de retorno sin el símbolo de la justificación. Es más, diremos que el retorno es posible gracias a la justificación. San Pablo lo definió como algo que viene desde el exterior al interior, desde lo trascendente a lo inmanente, abordando el elemento humano desde el sobrehumano. Ser justo significa ser justificado por otro, o más concretamente ser declarado justo o ser “contado como” justo. La justicia es el veredicto de absolución pronunciado como una sentencia del tribunal público. Estos términos están saturados de simbolismo de juicio escatológico. La justificación por la fe a través del sacrificio de Cristo tiene en la teología bíblica un poder restaurador, pues transformar el deber de la ley en regalo y al esclavo lo convierte en una nueva criatura libre.

Mediante el símbolo de justificación el sentimiento de culpa se convierte en pasado. Queda abolido el proceso de retrospección que generaba el pecado y por ello el pecado supremo consiste en el vano empeño de justificarse a sí mismo.

La justificación por la fe es la que pone de manifiesto el fracaso de la justificación por la ley, y ese fracaso de la justicia de las obras es el que nos revela la unidad de todo el ámbito del pecado (Ricoeur, 1982, p. 233).

En cuanto al símbolo del retorno el concepto de arrepentimiento en hebreo no es una palabra abstracta sino que va asociada al símbolo de “vuelta”. Este símbolo se convierte en el núcleo central de la piedad judía que significa la “vuelta” del libre albedrío a la casa paterna.

Por otro lado el símbolo del “retorno” tiene varias imágenes. Por una parte, la imagen del camino, el pecado estaría figurado por el “camino torcido” y de esta manera el retorno está simbolizado por una rectificación del mal camino. Según Ricoeur este desviarse del camino presagia la idea más abstracta de renuncia. Por otra parte, el retorno es la reanudación del vínculo primitivo que se identifica con el restablecimiento de la estabilidad.

En el símbolo “perdón- retorno”, paradójicamente el profeta, no duda en exhortar al retorno como si dependiese totalmente del hombre, y a implorarlo como si dependiese totalmente de Dios. Los profetas, los portadores de la palabra, no fueron “pensadores” en el sentido helénico sino personas que se expresaron sin inhibir ninguna de sus emociones: clamaban, amenazaban, ordenaban y gemían... Expresando la tragedia que supone el estallido del pecado dentro del terreno de diálogo.

Los profetas no reflexionaban sobre el pecado sino que “profetizaban” contra él. La profecía se diferencia del oráculo en que apunta a un signo de amenaza total. Significaba la agresión de parte de Dios en contra de su pueblo. Pero no un Dios lejano y desconocido sino aquel que se había revelado como padre ahora se revela como enemigo: ser pecador equivale a verse ante esa cólera.

Primero el profeta Amós, y luego Oseas e Isaías, anuncian la destrucción de su pueblo, por obra de Yahvé; es, pues, bajo el signo de una amenaza total, de una especie de agresión por parte de Dios contra su pueblo, como el hombre se encuentra a sí mismo, se revela a sí mismo (Ricoeur, 1982, p.216).



Figura 42.- Pablo Gargallo, El profeta, 1933. Escultura de bronce realizada mediante fundición en arena, 236 x 75 x 45 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Por otro lado no hay que olvidar el tono de indignación y acusación de esa amenaza que impresa en un carácter ético. Por ello la profecía se convierte en esa mezcla entre amenaza y acusación. "Así resulta la profecía, para una meditación sobre el pecado, esa mezcla de amenaza y de indignación, de terror inminente y de acusación ética; y así se muestra el pecado en la confluencia de la cólera de la indignación" (Ricoeur, 1982, p. 217).

La profecía se convierte en la revelación de la medida infinita que Dios impone al hombre. Esta exigencia que abre una separación entre el hombre y Dios, se descubre sobre un material preexistente, los mandamientos finitos. De esta manera se crea una dialéctica entre la indignación ilimitada y la prescripción detallada, una tensión entre la exigencia infinita y los mandamientos finitos.

A modo de ejemplo, Amós muestra el carácter de Dios de la Justicia, denunciará la relación del hombre con su prójimo. El profeta Oseas, hará un paralelismo entre las relaciones conyugales y la relación del hombre con Dios, describiendo el pecado como la infidelidad del vínculo. En Isaías presentado al Dios santo, Dios de la majestad, el hombre medido a su escala se presenta como "manchado de labios y corazón", señalando el pecado del orgullo y la arrogancia y falsa grandeza.

La profecía hace siempre un doble anuncio: la eminente catástrofe y la redención. Esta posibilidad de reconciliación aparece como promesa. "La amenaza es, pues, inseparable de un "sin embargo", de una reconciliación que siempre es posible y que termina por hacerse promesa" (Ricoeur, 1982, p. 230).

El concepto de perdón nace de la imagen de retorno originando una restauración de la Alianza.

Siendo como era la Alianza el símbolo de unas relaciones cuasi personales, el simbolismo fundamental del pecado expresa la pérdida de un vínculo, de una raíz, de un terreno ontológico. A este simbolismo corresponde, en el plano de la redención, el simbolismo fundamental de un "retorno" (Ricoeur, 1982, p. 232).

Es expresado de forma figurada de un "arrepentimiento de Dios" (Ex 32.14), como si Dios cambiase de plan con respecto al hombre. Esto significa que el origen de este movimiento se encuentra en Dios para restaurar la relación rota con el hombre. En vez de condenar al hombre lo rehabilita. (Os 11.9) "No ejecutaré el ardor de mi ira, ni volveré para destruir a Efraín; porque Dios soy, y no hombre, el Santo en medio de tí; y no entraré en la ciudad."

El perdón no "suprime" el sufrimiento, lo utiliza para que la toma de conciencia termine en confesión. La manifestación completa del perdón consiste en la capacidad recuperada de conocerse y re-conocerse en la verdadera situación que ocupan dentro de la Alianza. El sufrimiento y la aflicción se convierten en parte del castigo que propiciará el retorno,

el perdón. Por parte de Dios el retorno implica borrar la culpa y suprimir el peso del pecado.

El sacrificio está relacionado intrínsecamente con el perdón. La palabra “expiación”, *Kipper* la vincula al símbolo del rescate y del precio pagado por él. El gesto que se realiza en el ritual ya sea de “cubrir” o de “borrar” frotando- adquiere no sólo resonancias simbólicas sino el propio símbolo del perdón. E inversamente, el término “perdón” (*Halach*) evoca el gesto ritual de la aspersion.

El término levítico “hacer la expiación” significa sencillamente “realizar la acción concreta, definida por el ritual como expiatoria”. Versa de esta manera: “De esta manera hará la expiación por ellos el sacrificante, y se les perdonará” (Le 4, 20. 26. 31. 35; y 5, 9 y 13). En esta frase no podemos desprender que el sacerdote o los gestos ejerzan una influencia sobre lo divino, al revés parece que la simbólica del rito expiatorio se relacione con la simbólica espiritual del perdón.

“El simbolismo de la sangre hace de puente entre el rito de expiación y la fe en el perdón –la cual está vinculada a su vez con la confesión de los pecados y con el arrepentimiento” (Ricoeur, 1982, p. 256).

El simbolismo de la sangre es el símbolo del don: los fieles se ofrecen a sí mismos en la figura del animal sacrificado, testimoniando el deseo de restablecer la relación con su Dios; refuerza el simbolismo del presente y de la ofrenda. En esta interpretación el hombre es el que “hace” la expiación, pero lo que hace en realidad es un don; no hay ninguna implicación de significado penal. La inmolación abre la puerta a una posible puerta de sustitución penal; en lugar de su propia muerte, lo fieles observan la muerte de la víctima que los representan. Este don que Dios nos da haciendo la expiación está emparentado con el perdón mismo. Decir que Dios “expía” equivale a decir que Dios “perdona”. De esta manera, tanto el simbolismo de la expiación como el simbolismo del perdón se explican mutuamente.

Otra manera de explicar los símbolos de “retorno” es con un grupo de símbolos que se significan entorno a la idea de “rescate”, sugiriendo un poder que tiene cautivo al hombre, y al cual hay que pagar determinado precio para liberar al cautivo. La simbólica del pecado concebido como cautiverio y la del perdón concebido como rescate y liberación

La raíz *kapar* –que algunos relacionan con el “cubrir” de los árabes y otros con el “borrar” de los acadios- nos suministra un símbolo afín a los anteriores: el *kofer* significa el precio que se paga por librarse de una sanción grave o por salvar la vida. Es cierto que en este caso es el hombre el que ofrece el *kofer*, pero la simbolización se extiende hasta proporcionarnos la imagen básica de la “expiación” (Ricoeur, 1982, p. 251).

La cautividad es una situación social, donde el hombre está privado de su libertad; al expresar el símbolo del pecado expresa parte de su carácter de alienación, como un poder que “ata” al hombre, que lo endurece y lo tiene cautivo.

5.3.2.1.3.1. Símbolo de la justificación

La figura de Adán encierra el misterio del mal. Por la desobediencia aparece el pecado original. Nos referimos al primer pecado y este es, a su vez, transmitido por herencia, conllevando el destierro injusto. Su relación con el sufrimiento sería: mal cometido mal sufrido.

En el lado opuesto tenemos a Job que ilustra el sufrimiento del inocente. La lógica lleva a acusar a Dios de injusto. Frente a tal acusación aparece la teodicea, la tarea insensata de justificar a Dios. Podemos decir que de la figura de Adán a la figura de Job, hay un cambio de la comprensión ética de Dios por la comprensión trágica. Aunque si tomamos detalle comprenderemos que Job en sus inculpaciones se deja llevar tanto como sus amigos por la exigencia de retribución.

¿Qué maneras encontramos de destruir la teodicea?

La única forma de destruir la supraética de Dios es que la propia justicia de la ley de retribución se volviese en contra de Dios, de manera que no hubiera forma de justificarlo siguiendo la ética tradicional ilustrada por los tres “amigos” de Job.

El mal cometido lleva consigo el destierro justo –ésta es la figura de Adán-; y por otra parte, el mal padecido lleva consigo un despojo injusto – ésta es la figura de Job-. La primera convoca la segunda, y la segunda corrige a la primera.

Solamente una tercera figura podría superar la contradicción: tal sería la figura del “Siervo doliente”, el cual convertiría el sufrimiento, el mal padecido, en una acción capaz de rescatar el mal cometido (Ricoeur, 1982, p.468).

¿Quién es la figura del siervo doliente? Esta es la figura enigmática que celebra el segundo Isaías en los cuatro *cantos del Siervo de Yahvé* (Isaías 42, 1-9; 49, 1-6; 50, 4-11; 52, 13-53, 12). Esta figura abre unas perspectivas totalmente diferentes de las de la *sabiduría*. Aquí el consuelo no proviene de la contemplación de la creación y de su medida inconmensurable, sino del mismo sufrimiento, convertido en don, que expía los pecados del pueblo:

“Hubo de soportar nuestros sufrimientos, se vio abrumado por el peso de nuestros dolores. Nosotros le miramos como un castigado, herido de Dios y humillado. Fue atravesado por nuestros pecados, fue aplastado por nuestros crímenes. Descargó sobre él el castigo que nos devuelve la paz; gracias a sus llagas nos hemos curado. Efectivamente, fue borrado de la tierra de los vivos por nuestros pecados, fue herido de muerte” (Isaías,

53, 4-5 y 8b).

Cualquiera que sea el sentido concreto de ese "Siervo doliente" -sea un personaje histórico, individual o colectivo, o el Salvador que ha de venir-, en todo caso revela una posibilidad totalmente nueva: y es que el sufrimiento, aceptado voluntariamente, adquiere sentido dentro de la in-sensatez del escándalo.

Según la concepción jurídica y penal de la vida, el sufrimiento debería ser efecto de la culpabilidad. Pero el sufrimiento de los inocentes redujo a cenizas ese esquema de la retribución; el pecado y el sufrimiento están separados por un abismo de irracionalidad; entonces es cuando viene el sufrimiento del "Siervo doliente" a establecer la conexión entre el sufrimiento y el pecado, pero en un nivel distinto del nivel de la retribución.

En realidad, es el sufrimiento-don el que carga sobre sí el sufrimiento-escándalo, invirtiendo así la relación entre culpabilidad y sufrimiento. Conforme a la ley antigua, la culpabilidad debía producir el sufrimiento-castigo (sufro porque soy culpable); en cambio, ahora el sufrimiento escapa a la ley de la retribución, el sufrimiento insensato y escandaloso, se enfrenta con el mal humano y se hace cargo de los pecados del mundo.

El tema de la cólera de Dios, que constituye el motivo último de la conciencia trágica, permanece inaccesible a los argumentos y a los dardos, tanto de la filosofía como de la teología: no hay forma de justificar por razón la inocencia de Dios; cualquier explicación al estilo estoico o leibniziano viene a estrellarse contra el sufrimiento de los inocentes (Ricoeur, 1982, p. 470).

Otra conclusión que sacamos al reflexionar sobre los símbolos y los mitos del mal es que al cometer el hombre el mal se da cuenta que tiene un reverso, que nos remite a un agente distinto al hombre simbolizado en el mito adámico con la serpiente. Pero toda personificación del mal entra dentro de la antropología del mal.

¿Qué es lo que rompería el dominio del mal? La "cristología", doctrina capaz de incluir a Dios dentro de la existencia humana con la figura del Siervo Doliente que acabamos de citar.

Según la cristología, el momento del sufrimiento establece hito de la divinidad. Mediante su humillación y su muerte supone la abolición de la tragedia: "Se consuma la tragedia porque el infortunio recae sobre el propio Dios" (Ricoeur, 1982, p.472). Dicho de otra manera, el *Destino absoluto* se identifica con el *Don absoluto* "Nadie me quita la vida, sino que la doy Yo por mi propia voluntad", dice Cristo en el Evangelio de Juan.

La figura del Siervo Yahvé pertenece a la simbólica humana, donde se nos muestra el mayor ejemplo de sufrimiento humano. Su símbolo puede servir de guía en la reflexión filosófica. Gracias al ejemplo supremo se revela las realidades profundas del hombre. Por otro lado, la doctrina donde encarna Dios el sufrimiento- escándalo, integrado en el sufrimiento- don no pertenece a la simbólica de la existencia humana porque no nos

revela posibilidades humanas. A pesar de que el hombre intente aunar *destino* y *don* haciendo de la cristología su modelo, pertenecerá a otro tipo de simbólica.

Resumiendo, Nuestras reflexiones bien podrán consolidar lo trágico integrándolo en una lógica del ser, o invertirlo consumándolo en una cristología.

RESULTADOS PARTE I
FUNDAMENTOS TEÓRICOS

RESULTADOS PARTE I

En el *primer capítulo* hemos analizado el concepto de lo sagrado desde cuatro áreas de conocimiento tales como la antropología, la ciencia de las religiones, la psicología y la estética, analizando conceptos propios de esos campos y que están relacionados con la manifestación trascendente tales como la hierofanía, lo numinoso, los símbolos que genera el inconsciente y lo sublime.

El *segundo capítulo* lo hemos dividido en tres partes.: En la primera hemos estudiado al ser humano y su naturaleza, entendida como la simbiosis entre lo finito y lo infinito, su cuerpo mortal y sus ansias y deseos de inmortalidad. En una segunda parte hemos planteado las semejanzas y diferencias de las distintas cosmovisiones que reflejan el propósito y sentido de la vida. Irremediablemente, esto nos ha llevado a realizar un análisis sobre la trascendencia en la actualidad, tema con el que hemos cerrado este capítulo. De todo ello concluimos de que ser humano es un ser simbólico que necesita explicar su existencia, sea cual sea su conclusión última y es desde ahí que encuentra su identidad y su posición en relación al mundo

La naturaleza del arte configura el otro gran polo de nuestro trabajo que hemos desarrollado en el *tercer capítulo*. De la mano de Gádamer hemos conocido la naturaleza del arte, basado en la conjunción de tres conceptos: el símbolo, el juego y la fiesta. En una segunda parte hemos recordado la *aletheia*, como la verdad que acontece en la representación y es generadora de conocimiento.

Una vez analizado todo lo anterior llegamos a la conclusión que el *símbolo* es la esencia que comparten el concepto de lo sagrado, la naturaleza del ser humano y la obra artística. Por ello dedicaremos un capítulo para conocer su naturaleza, sus cualidades así como su valor cognitivo. Una vez llegado a esta conclusión hemos analizado el símbolo desde dos perspectivas: desde la religión y desde algunas obras de arte contemporáneo.

Hemos analizado desde la perspectiva de la religión, las formas religiosas simbólicas como son el rito y el mito, deteniéndonos más en los mitos del mal y el simbolismo utilizado. Estos son, por excelencia, la experiencia crítica de lo sagrado, ya que amenaza la ruptura de la relación entre el hombre y Dios.

En la siguiente sección, desde la perspectiva del arte contemporáneo, analizaremos a cinco artistas que para nosotros han conseguido a través de sus obras inspirar la trascendencia: Mark Rothko, Barnett Newman, Bill Viola, Giuseppe Penone y Miquel Barceló.

PARTE II
ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

CAPÍTULO 6
DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Como hemos expresado en anteriores capítulos, creemos que el arte es poseedor de conocimiento. Nos fundamentamos en lo expuesto por Heidegger y Gadamer. Según Heidegger, la verdad en el arte es *aletheia* (*desocultamiento*) que conforma sólo una de las caras de la moneda indisoluble de su opuesto, el encubrimiento. Sin embargo, Gadamer va un paso más allá y para él, la verdad de la obra acontece en la representación. La obra transforma lo que representa. Genera una nueva interpretación donde muestra su esencia, su verdad. Por eso podemos decir que la representación tiene un alcance ontológico. Adquiere una existencia original, la representación adquiere la existencia en la verdad.

Por ello nos parece esencial aprender a interpretar la obra. Interpretar consiste en aprender a oír aquello que nos quiere decir la obra. En la era de lo instantáneo, nos parece esencial reconocer la importancia de la pausa, con el fin de conceder el tiempo que cada obra necesita para hacerse comprensible. Es decir, que exista una comunicación ente artista y espectador. Superar el estado de sordera, donde todo se desoye y todo se pasa por alto.

El arte, en cualquiera de sus formas, exige siempre en nosotros un trabajo propio de construcción, un impulso comunicativo. Sólo nos comunicará una experiencia artística cuando los estímulos exteriores encuentren una correspondencia significativa en nuestro ser interior. Tanto la psique del espectador como la de los artistas se proyectan sobre la materia y los objetos inanimados significándolos. Interpretado psicológicamente, este espíritu es el inconsciente. Siempre se manifiesta cuando el conocimiento consciente o racional ha alcanzado sus límites y el misterio se instala en él, porque el hombre tiende a llenar lo inexplicable y lo misterioso con los contenidos de su inconsciente. Suele proyectarlos, como si dijéramos, en la oscuridad que produce el vacío. Ello explica su *misteriosa animación* de los objetos y su valor atribuido. Citamos a Kandinsky:

Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores, sino aun un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle...

Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla.

Queremos dejar claro que la obra no es un "contenedor" de conocimiento pero se origina en la conversación entre artista y audiencia. El creador presenta la obra desde su perspectiva, nace de quien él es: de aquello que ha experimentado y su visión del mundo. Al igual que el espectador que significa la obra desde sus experiencias y su visión del mundo.

Remitimos a Jean Bazaine: "Nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura de que es capaz su tiempo". Franz Marc lo dice de esta forma: "Los grandes artistas no buscan sus formas en las brumas del pasado, sino que toman las resonancias más hondas que pueden del centro de gravedad auténtico y más profundo de su tiempo".

En el cosmos creado por el artista, los extraños son conectados por un vínculo humano atrayendo directamente el sentimiento, la fantasía o el pensamiento. La fascinación sólo se produce cuando el inconsciente es conmovido.

Pensamos que el objetivo del artista contemporáneo es dar expresión a su visión interior del hombre, sustrato espiritual de la vida y el mundo; a través de la expresión íntima y personal, llegar a un gran colectivo humano. Uno de los mayores peligros es que la obra se convierta en una expresión individual no accesible a la comunidad.

Carlo Carrá: "Son las cosas corrientes las que revelan aquellas formas de sencillez mediante las cuales podemos percibir esa situación superior y más significativa del ser donde reside todo el esplendor del arte". Jean Bazaine: "Un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser el portador de poderes que son mayores que él".

Por tanto, no es sólo lo que el artista trae a su obra, sino también lo que los espectadores trajeron con ellos para contemplar el cuadro. Existe un presente dialéctico entre las intenciones del creador y el compromiso del espectador, entre la historia inmediata de los espectadores y la obra. El ingenio es alcanzado en la tensión de ambas historias, pues la obra será juzgada en relación a nuestro sentido profundo de nosotros mismos. "Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar, la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida" (Zambrano, 1989, p. 59).

La interpretación se resume en ver y responder. Por un lado interpretamos y por otro somos interpretados por las obras. Jon Ruskin lo expresó de esta manera: "La cosa más grande que un alma humana siempre hace en este mundo es ver algo y decir lo que vio de una manera clara y sencilla". Las acciones de ver y decir no son acciones imparciales sino que se convierten en acciones convincentes para la vida, invitando a otros a responder desde sus propias perspectivas.

Carl G. Jung propone dos maneras de entender el arte: el arte imaginativo y el arte sensorial.

El *arte imaginativo* persigue la integración de la totalidad de lo humano incluyendo la mente, el cuerpo y el espíritu. Un claro ejemplo de esta concepción artística son las pinturas simbólicas de Hieronymus Bosch, tan profundas como engañosas.

El *arte sensorial* es una respuesta a la fascinación por la Tierra y la naturaleza. La época artística que mejor lo ilustró fue el Renacimiento. Su hechizo seductor determinó el desarrollo de las artes visuales en los posteriores cinco siglos.

Actualmente, pensamos que el arte contemporáneo responde a ambas formas de entender el arte, pero tiene una mayor representación el arte imaginativo debido a la influencia que ha tenido el arte conceptual, y la presencia del pensamiento dentro del proceso y resultado final de la obra. Como no es nuestra intención hacer divisiones

compartimentadas y estancas, pues sabemos que una buena obra de arte debe beber de ambas vertientes, hemos buscado a artistas que equilibren estas dos tendencias: un buen desarrollo conceptual, así como una sugerencia sensorial, en su obra. Podrían haber sido muchos los artistas que respondieran a este parámetro, pero entre todos ellos hemos escogido a cinco artistas que para nosotros sin duda alguna lo han logrado: M. Rothko, B. Newman, B. Viola, G. Penone y Miquel Barceló. Sin más dilación, pasamos a interpretarlos.

6.1. MARK ROTHKO

Mark Rothko (1903–1970) forma parte de una generación de artistas norteamericanos que fueron capaces de transformar la expresión pictórica y la comprensión de cómo se entendía hasta entonces la pintura. Esta revolucionaria manera de entender la pintura se materializó en un cambio estilístico, que supuso la transformación del lenguaje figurativo en un lenguaje visual abstracto, lenguaje que principalmente se iba a basar en una relación activa entre el espectador y la obra pictórica.

Un ejemplo paradigmático de esta nueva concepción de la pintura es que las formas de color, están concebidas de tal manera que llaman la atención sobre sus propios espacios. Otro ejemplo ilustrativo es que Rothko nunca quiso que se interpretaran sus cuadros. Para él, la experiencia de unión sensorial entre el espectador y la pintura podía ir más allá que cualquier explicación verbal.

Rothko se formó en Nueva York durante la depresión económica de la posguerra, en la llamada Escuela de Nueva York, y forma parte del grupo de pintores estadounidenses denominados “expresionistas abstractos”. A este grupo pertenecían pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman y Mark Rothko. Sus obras no tenían una similitud formal, pero todas ellas estaban influenciadas, en primer lugar, por el surrealismo y el expresionismo, especialmente por artistas europeos pertenecientes a estas dos corrientes, que habían emigrado a EE. UU. por la guerra, de los que destacan: Max Erns, André Masson, Mondrian, Tanguy y Chagall; y en segundo lugar, por las grandes colecciones de Monet, Matisse, Kandinsky, los Orozco y muralistas mexicanos.

En opinión de Jacob Baal-Teshuva, los 45 años de carrera de Mark Rothko pueden dividirse en cuatro períodos: la fase realista, de 1924 a 1940, la surrealista, de 1940 a 1946, los años de transición, de 1946 a 1949 y los años clásicos, de 1949 a 1970.

En la fase realista y parte de la surrealista pintó paisajes, interiores, escenas urbanas, naturalezas muertas y cuadros sobre el metro, estos últimos tuvieron una gran transcendencia en su posterior evolución. Las pinturas simbólicas, basadas en la mitología griega y en los motivos religiosos, se sitúan en los periodos de la guerra y la posguerra. En su transición hacia la pintura abstracta, creó las denominadas *multiforms*, que evolucionaron hasta sus obras clásicas más famosas, con superficies de color rectangulares y difusas. Para Rothko, estas últimas iban más allá de la pura abstracción, estaban inspiradas en el drama de la existencia: “la experiencia trágica era la única fuente de la que bebía el arte”, e intentó convertir la tragedia y el éxtasis humano de la existencia universal, en factores apreciables en sus pinturas.

Judío de nacionalidad rusa, emigró a EE. UU. por la persecución nazi, donde recibió una educación religiosa. Por sus buenas calificaciones, fue galardonado con una beca para ir a la Universidad de Yale, donde se matriculó en Humanidades. Tras agotarse su beca y tener que compaginar trabajo y estudios para sufragar todos sus gastos, dejó la universidad en el segundo año sin llegar a graduarse.

Cuando vivía en Nueva York, descubrió que quería pintar de una forma más bien casual, al visitar a un amigo en la famosa Art Students League y ver cómo los alumnos realizaban esbozos de una modelo desnuda: “Entonces me di cuenta que aquello era mi vida”. Recibió clases de Arshile Gorky y Max Weber. En sus clases, Weber siempre hablaba del espíritu divino que reside en las obras de arte y de la fuerza emocional del trabajo. Para él el arte no era sólo representación, sino también “revelación”, “profecía”. La influencia de Weber en sus obras de finales de 1920 es notable.

A partir de 1929, Rothko empezó a dar clases de pintura y modelado a niños en el Center Academy, una escuela perteneciente a un centro de formación judío situado en Brooklyn. En este centro Rothko dio clases hasta 1952.

Hacia 1936, Rothko empezó a escribir sobre la creatividad y la relación entre el arte infantil y el arte moderno: “A menudo el arte infantil se transforma en primitivismo, lo cual se debe exclusivamente al hecho de que el niño produce un mimetismo de sí mismo”. Rothko, basado en Cizek, pedagogo vienés especializado en arte, favorecía la expresión libre de las ideas, fantasías e inclinaciones de los niños sin limitarlas por reglas académicas. Para ello, planteaba una búsqueda desde el color y no desde el dibujo, como proponía la Academia. Ambos pensaban que al igual que los artistas primitivos, los niños poseen un sentido de la forma innato, que debe desarrollarse libremente, sin intervención del intelecto. Como veremos más adelante, la búsqueda de los prototipos arcaicos influyó poderosamente su trayectoria artística, derivando su figuración a los *multiforms* y más tarde a los campos de color que caracterizaron su estilo más maduro.

Debido a la exposición “Arte fantástico, dadaísmo y surrealismo”, organizada en 1936 por el Museum of Modern Art de Nueva York, Rothko pudo contemplar la pintura de Giorgio de Chirico, que le influyó poderosamente, ya que en los dos años posteriores Rothko pintó una serie de escenas urbanas neoyorquinas con patrones de composición que posteriormente perdurarían en su obra. Las figuras esquemáticas se sitúan en espacios de estrechas dimensiones que evocan la pintura metafísica.



Figura 43.- Mark Rothko. *Entrance to Subway*, 1938. Óleo sobre lienzo, 86,4 x 117,5 cm. Colección Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.



Figura 44.- Mark Rothko, *Subway*, 1939. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 76,5 cm. Brooklyn Museum, Colección privada, Nueva York.

Durante su búsqueda en la mitología y en el surrealismo, Rothko buscaba representar no el mito, sino el “espíritu del mito”. No buscaba temas helénicos o cristianos, sino las raíces emocionales, la naturaleza del mito, que hace que las culturas se abran y se relacionen.



Figura 45.- Mark Rothko, *Antigone (Antígona)*, 1941. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 86,4 x 116,2 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.

A partir de 1946 se produce una nueva inflexión en la obra de Rothko. Las formas que dominaban sus pinturas se transforman en manchas de color diluidas, orgánicas y multiformes que crecen en el interior del cuadro. Rothko transformaba el cuadro en algo vivo, generador de sentimientos:

Deseo afirmar sin reservas que a mi modo de ver no puede existir ningún tipo de abstracción. Cualquier forma o zona del lienzo que no tenga la palpitante concreción de la carne y los huesos, que no posea su vulnerabilidad o sensibilidad a la alegría o el dolor, no es absolutamente nada. Un cuadro que no proporcione un entorno en el que pueda respirarse el aliento de la vida no me interesa (Baal-Teshuva, 2006, p.45).

No importa si es un modelo exterior o nace de su interior, lo importante es que lo distorsiona hasta llegar a plasmar los prototipos arcaicos. Esta distorsión es lo que simboliza el rostro espiritual de nuestro tiempo.



Figura 46. Mark Rothko, *Untitled (Sin título)*, 1948. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 126,5 cm. Fondation Beyeler, Riehen / Basel (Suiza).

Poco a poco, las amorfas manchas de color de los *multiforms*, con reminiscencias figurativas, habían quedado reducidas a dos o tres formaciones cromáticas de forma rectangular, situadas simétricamente en capas superpuestas. Dejó de utilizar marcos y títulos descriptores en su obra, reduciéndolas a números y años. También, aumentó el tamaño de su formato para que el espectador se encontrara inmerso dentro de la pintura, la mayoría eran de formato vertical y alcanzaban hasta unos tres metros de altura. Su búsqueda de inmediatez entre pintura y observador le llevó a descartar la perspectiva en sus cuadros, en el anhelo de lograr una aproximación más frontal de la realidad de las cosas.



Figura 47.- Mark Rothko, *Multiform*, 1948. Óleo sobre lienzo, 155 x 118, 7 cm.
National Gallery of Australia, Canberra

Pinto cuadros muy grandes. Tengo claro que, históricamente, la pintura de cuadros de gran formato se ha correspondido siempre con una pintura suntuosa y pomposa. Pero la razón por la cual los pintó... y ello también es aplicable a otros pintores que conozco... reside en el hecho de que deseo ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarse fuera de su radio de experiencias, implica captar

sus experiencias desde todas las perspectivas, como a través de una lupa. Al pintar un cuadro grande, uno se encuadra justo dentro de él. No puede disponer de él (Baal-Teshuva, 2006, p. 46).

La música fue también para él una fuente de inspiración, especialmente la música de Mozart. También compartía con Nietzsche sus ideas acerca de la música. Sabemos que buscando inspiración visitó exposiciones de Miró y de Matisse. De manera especial, le llamó la atención la *Habitación roja*. Estudió este cuadro durante meses. Al observarlo decía: “uno se transforma en el color, se empapa por completo del mismo, como si fuera música” (Baal-Teshuva, 2006, p. 38). Posteriormente tituló uno de sus cuadros *Homenaje a Matisse*, 1954.



Figura 48.- Mark Rothko, *Homage to Matisse (Homenaje a Matisse)*, 1954. Óleo sobre lienzo, 268,3x 129,5 cm. Colección The Edward R. Broida Trust.

A menudo Rothko negaba pertenecer a la Escuela de Nueva York, o se oponía a que lo clasificaran como colorista o abstracto. Así lo dejó manifiesto en una entrevista que concedió a Seldem Rodman:

Por lo demás, puede aclarar otra cosa: no soy un artista abstracto... No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales... La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha

dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo (Baal-Teshuva, 2006, p. 57).

Según el artista, lo que marcó la progresión de su estilo fue un crecimiento en la clarificación de su temática. El contenido sobre el que versaba su obra fue fundamental para el desarrollo de la misma. Rothko y Gottlieb enfatizaron esto el 13 de junio de 1943 en una de sus famosas cartas al *The New York Times*, donde declaraban:

Es una idea ampliamente aceptada entre pintores que no importa lo que uno pinta siempre y cuando esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No existe tal cosa como una buena pintura sobre nada. Nosotros afirmamos que el tema es crucial (Serota et al., 1996, p.78)¹.

Lo que a ellos les interesaba eran los mitos primitivos y los símbolos que continuaban teniendo vigencia.

Hacia 1958, el mismo año que recibió el encargo de los murales para The Four Seasons Restaurant, en el Seagram Building (Nueva York, USA), Rothko sintió la necesidad de refutar las críticas recibidas, por lo que dio una charla en el Pratt Institute (Nueva York, USA) exponiendo que la dirección que había tomado su trabajo era una clara preocupación por la muerte, a lo que añadió "sólo el tema de este asunto es válido, el cual es trágico y atemporal".

La historia nos demuestra que la muerte siempre ha estado relacionada con lo sagrado, ya sea en el concepto de muerte, en la actitud demostrada hacia el difunto o bien en las creencias de supervivencia². Los documentos más antiguos encontrados tratan sobre la muerte, tema que siempre ha interesado al hombre. Esto muestra la necesidad del hombre de explicarse a sí mismo en que consiste la muerte y lo que puede haber detrás de ella, y también, qué significa la vida. Estos escritos implican una creencia en lo sobrenatural.

En una retrospectiva de Rothko realizada por el Museum of Modern Art, Peter Selz, el comisario de la exposición, describe en un catálogo la obra de Rothko de la siguiente forma:

... para celebrar la muerte de la civilización... los rectángulos abiertos por sus bordes recuerdan las llamas de un fuego ardiente o evocan la entrada a las tumbas que en cierto modo representan el portal de acceso a los lugares de reposo de los muertos

¹ Traducción del autor.

² Para una mayor profundización en este tema remitimos al capítulo «Lo sagrado y la muerte» de Louis-Vicent Thomas, en Ries (ed.) 1995, 215.

en las pirámides egipcias, tras los cuales los escultores mantenían a los reyes “vivos” en su ka para toda la eternidad. Pero contrariamente a las puertas de las moradas de los muertos, que tendían por objeto excluir a los vivos del centro del poder absoluto y sobre todo de la muerte de los ciudadanos de rango más elevado, estas pinturas —sarcófagos abiertos— se atreven a exhortar al espectador, de modo casi melancólico, a entrar en su círculo órfico; su tema podría ser la muerte y la resurrección en la mitología clásica no cristiana... (Baal-Teshuva, 2006, p. 66).

A partir de 1957, Rothko oscureció su paleta. Cambió las tonalidades rojas, amarillas o naranjas por los colores marrón, gris, azul oscuro y negro, dotando a sus cuadros de un halo de misterio.



Figura 49.- Mark Rothko, *Number 10 (No. 10)*, 1958. Óleo sobre lienzo, 239,4 x 175,9 cm. Colección privada.



Figura 50.- Mark Rothko, *Orange and Yellow*, 1956. Óleo sobre lienzo, 231,1 x 180,3 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY (EE. UU.).

LOS PROYECTOS MÁS IMPORTANTES DE ROTHKO

Para comenzar, destacamos los murales que realizó por encargo a mediados de 1958 para el Seagram Building, en Park Avenue, Nueva York. El espacio que Rothko debía “decorar” era el restaurante The Four Seasons. Fue la primera vez que Rothko crea un grupo de pinturas interrelacionadas y específicas para un lugar muy concreto. Para este encargo, Rothko pintó tres series de enormes murales, que sumaban un total de cuarenta obras, y para las que realizó bocetos, algo poco usual en él. Los colores utilizados son tonalidades de rojos y marrones oscuros. Las superficies de color sugieren elementos arquitectónicos como columnas, contornos, orificios de puertas y ventanas, que transmiten una doble sensación en el espectador: por un lado, encontrarse que está encerrado, y por otro, el acceso a un mundo inaccesible.

Una vez instalados los murales, Rothko y su esposa Mell fueron a cenar al restaurante The Four Seasons. Rothko decidió devolver el dinero hasta entonces pagado a cambio de recuperar su obra, porque se había quedado horrorizado por el pretencioso ambiente del restaurante.



Figura 51.- Mark Rothko, *Sketch for “Mural No.4”* (Boceto para mural No. 4), de la serie Seagram Murals, 1958. Óleo sobre lienzo, 265,8 x 379,4 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).



Figura 52.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)* de la serie *Seagram Murals*, 1958. Óleo sobre lienzo, 264,8 x 252,1 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).

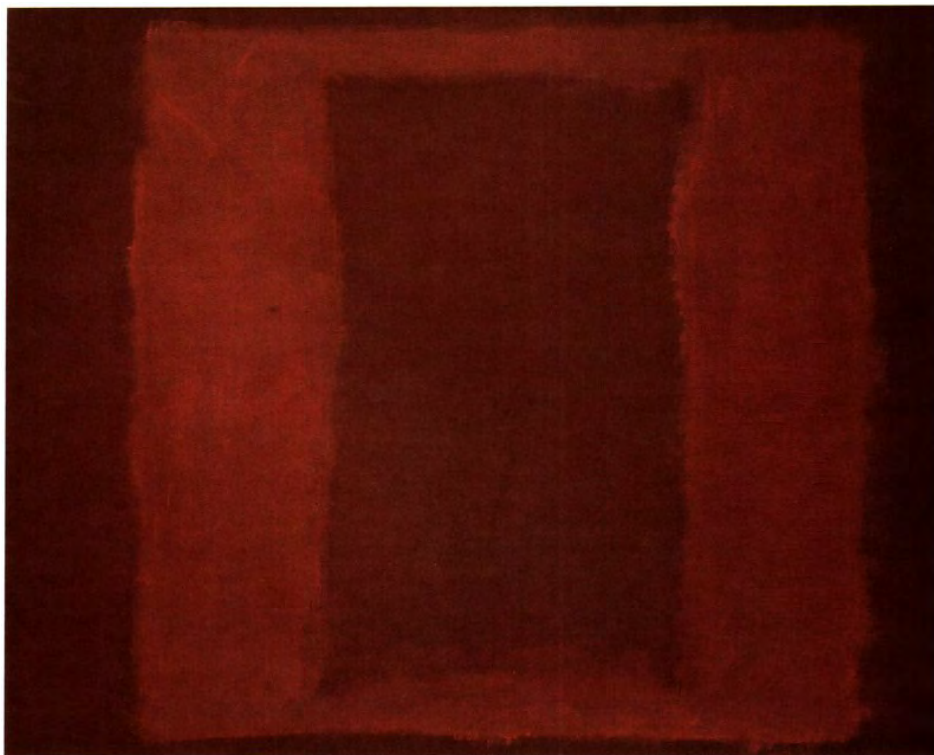


Figura 53.- Mark Rothko, *Mural Sketch p 96 (Boceto para mural)* de la serie *Seagram Murals*, 1959. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 228,6 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).

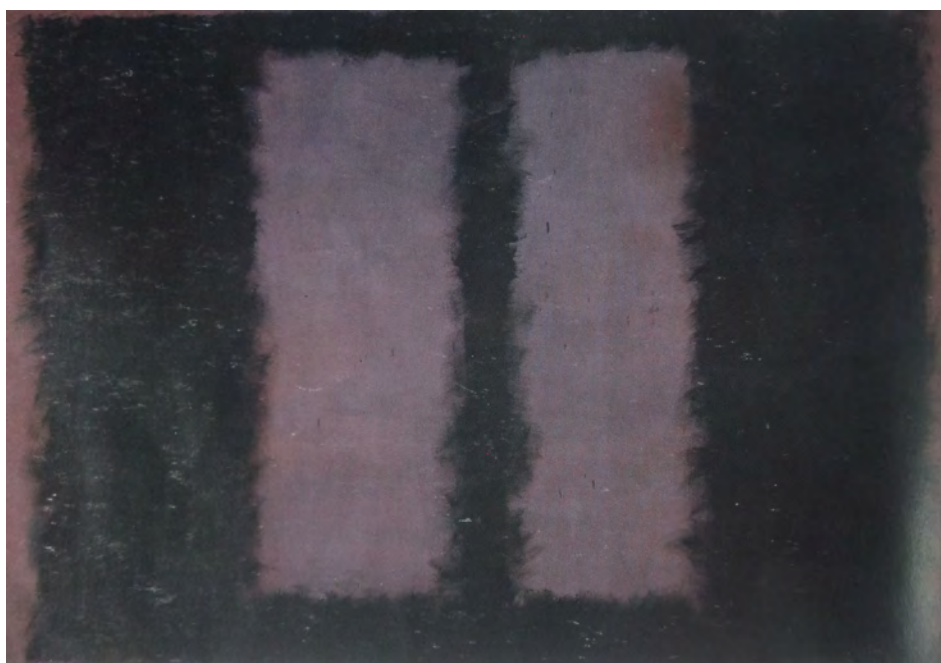


Figura 54.- Mark Rothko, *Black on Maroon (Sketch for Mural No.6)*, de la serie *Seagram Murals*, 1958. Óleo sobre lienzo, 266,7 x 381,2 cm. Colección Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno), Londres.

No fue hasta 1960 que Dacan Phillips y su esposa Marjorie materializaron la idea que Rothko perseguía: tener una sala que albergara únicamente sus cuadros para obtener un dominio completo del espacio y en el espectador, con el fin de lograr un encuentro sin ningún tipo de interferencia, que fuera tanto corporal como espiritual.



Figura 55.- The Rothko Room, 1961. The Phillips Collection, Washington DC (EE. UU.).

También llegó a un acuerdo con la Universidad de Harvard: crear una serie de murales para un comedor situado en el ático del Holyoke Center. Iba a ser una donación del artista, aunque la universidad se reservaba el derecho de rehusarla. Rothko realizó un total de veintidós bocetos, de los que surgieron cinco murales, ordenados en un tríptico y dos grandes murales. Se inspiró en el simbolismo de la pasión de Cristo, desde el viernes santo hasta el día de resurrección. En ellos pudo desarrollar todo el proceso sobre la muerte y renovación que había desarrollado ya en las pinturas de tema mítico. Amador Vega lo describe de la siguiente forma:

La composición consta de un tríptico más tres paneles individuales y en todos ellos hallamos en el centro del espacio figuras rectangulares dominadas por la verticalidad, que recuerdan a las ventanas ciegas de Miguel Ángel. Sobre un fondo oscuro, los colores se combinan en el marco de las grandes “ventanas”: rojo (panel 1), azul (2), morado (3) y blanco (4 y 5). Según el simbolismo de la pasión podemos asociar la serie de colores con los sucesos evangélicos: desde los sufrimientos de las primeras horas en el Monte de los Olivos, pasando por la soledad azul en el prendimiento y el Gólgota, la resurrección y la tumba vacía (Vega, 2010, p. 188).



Figura 56.- Mark Rothko, *Panel One (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo sobre lienzo, 267,3 x 297,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).



Figura 57.- Mark Rothko, *Panel Two (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo y copolímero acrílico sobre lienzo, 267,3 x 458,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).



Figura 58.- Mark Rothko, *Panel Three (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo y distemper sobre lienzo, 267 x 243,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).

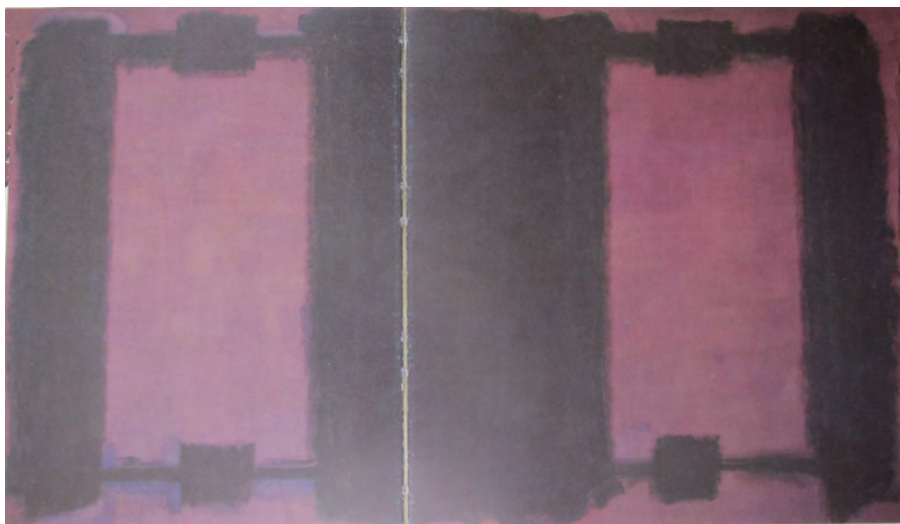


Figura 59.- Mark Rothko, *Panel Four (Harvard Mural)*, 1962. Temple al huevo y distemper sobre lienzo, 266,7 x 457,2 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).



Figura 60.- Mark Rothko, *Panel Five (Harvard Murals)*, 1962. Temple al huevo y distemper sobre lienzo, 271,7 x 297,1 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).



Figura 61.- Mark Rothko, *Harvard Mural Triptych (Panel One, Two and Three)*, Enero 1965. Holyoke Center (Smith Campus Center de la Universidad de Harvard), Massachusetts (EE. UU.)

En una representación así, nos llama la atención es la ausencia total del cuerpo, algo que, como nos deja entrever Amador Vega, podría compararse con la eliminación de la palabra en la ascética-mística. El sacrificio del cuerpo por la palabra mística, dejando en su lugar el silencio y el espacio vacío, estado que se antepone a la deseada unidad.

No importa cuántas observaciones se hagan, nunca podrán explicar nuestras pinturas. Su interpretación debe surgir de una profunda vivencia entre cuadro y espectador. La valoración del arte representa una auténtica unión de sentidos. Y, como en un matrimonio, también en el arte la no consumación es motivo de anulación (Baal-Teshuva, 2006, p 7).

Ya no hay lugar para las mediaciones (mitos, símbolos, ritos). Ahora Rothko está interesado en no poner más escisiones entre creador y creación. No hay caída primordial, sino voluntad de unidad.

A pesar de rechazar el judaísmo ortodoxo, este constituía una parte complementaria, profunda y central de su herencia cultural, al menos de forma inconsciente. Muy probablemente esta herencia judía, cultural y religiosa, a través de sus preceptos sobre la representación, le impulsaban hacia la abstracción.

Rothko vacía sus cuadros. En nuestra opinión, Rothko crea un nuevo lenguaje en el que el icono desaparece y deja espacio al color, para llevarnos a ese origen donde obra y espectador se fusionan. Es como si se inventara un nuevo lenguaje de sonidos, donde el significante lo aporta cada inconsciente, siendo inspirado por el tono y el ritmo de esas sílabas que se materializan en forma y color. Sea lo que fuere, sigue siendo un lenguaje, y como lenguaje tiene la capacidad y la necesidad de comunicar. Estos cuadros nos llevan más allá de sí mismos. Cuando parte del lenguaje desaparece, los elementos que permanecen adquieren una fuerza renovada. ¿Podemos decir que el símbolo ha desaparecido? El color sigue siendo un símbolo, pues sigue siendo un lenguaje.

Rothko reclama lo "universal" y "primordial". Vemos en Rothko una voluntad de trascender. Sus obras nacen de la experiencia y reclaman ser reconocidas como verdad. Con su arte, más allá de la ilusión, lo que quiere revelar es conocimiento que se establece como verdad.



Figura 62.- Mark Rothko, *Number 12 (No. 12)*, 1951. Técnica mixta sobre lienzo, 145,4 x 134 cm. Colección de Christopher Rothko.

Por su relación indiscutible con el tema que nos ocupa, pasamos a detenernos de manera más pormenorizada en una de sus últimas obras, la Capilla Rothko.

A principios de 1965, John y Dominique de Menil encargaron a Rothko varios murales de gran formato, concebidos para una capilla que planeaban construir en St. Thomas Catholic University (Houston, USA), donde Dominique dirigía el Departamento de Arte. Se autorizó a Rothko a intervenir en los planos del edificio para determinar el entorno arquitectónico y la iluminación de las pinturas. Esto supuso una nueva forma de creación no conocida hasta entonces, basada en la interrelación entre las pinturas, la arquitectura y la luz³.

³ Para profundizar en el estudio sobre esta interrelación, véase la magnífica obra de S. Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Austin, 1997.

Rothko propuso una planta octogonal, similar a un baptisterio, de modo que las pinturas rodearan al visitante. La estructura octogonal debía responder al equilibrio entre la tensión axial y la coherencia de un cuerpo compacto. La construcción del edificio era de líneas sencillas, para otorgar mayor protagonismo a las pinturas.

From the beginning he had wanted an octagonal interior, balancing the right mixture of axial tensions and coherent compactness, combining a multiplicity of obliquely angled walls with ready surveyability, and keeping the architectural surround itself restrained and uncompetitive (Nodelman, 1997, p. 74).

El contraste entre el interior y exterior de la capilla es una metáfora de la realidad interior y exterior, entre el mundo visible de los sentidos y la realidad que es revelada por el ojo del intelecto.



Figura 63.- Mike Linksvayer, Vista exterior de The Rothko Chapel (Capilla Rothko), 2007. Houston (EE. UU.).

En contraposición a la Capilla de Matisse (Chapelle du Rosaire, en Vence, Francia), que persigue la ligereza y la luz (de la que repetidamente se ha dicho que fue la capilla que nuestro artista tomó como modelo), Rothko presenta una antítesis: una caverna de luz negra.

En su interior, catorce pinturas de colores oscuros están distribuidas en ocho módulos, asignadas a las ocho paredes que conforman la capilla. A su vez, las catorce pinturas se dividen en dos grupos: siete pinturas que contienen un rectángulo negro opaco,

de contornos nítidos, y las otras siete son monocromas, con un efecto más orgánico y seductor, sugiriendo un contraste formal y una equivalencia entre los dos grupos.

En esta capilla sin ventanas, los oscuros murales están cargados de melancolía y soledad, soledad que confronta al espectador consigo mismo, con la nada que emerge de la oscuridad. Y donde, poco a poco, la visión de las profundidades empieza a transformarse en color, luz, contraste, transparencia, opacidad y espacio, que van emergiendo de esa nada.



Figura 64.- Vista interior de The Rothko Chapel (Capilla Rothko), 2012. Houston (EE. UU.).

Nodelman describe su experiencia en la Capilla Rothko como la superposición de tres experiencias diferentes, que no son progresivas en el tiempo, sino que interaccionan y se solapan unas a otras indistintamente. Pasamos a describir estas experiencias en los párrafos siguientes.

La primera sensación que siente el espectador al entrar a la capilla es de desconcierto, por no estar familiarizado con el aparato discursivo que la experiencia de la capilla ofrece. No es sólo que las pinturas no son icónicas, sino que difícilmente el espectador encuentra en ellas elementos normalmente presentes en las pinturas abstractas, a saber, gestos expresivos, rico cromatismo, contraste tonal, etc. Las pinturas, más que activar nuestra imaginación, empujan al frustrado espectador hacia sí mismo (Nodelman, 1997, p. 297). El espectador, rodeado de los imponentes y sobrios cuadros, no tiene escapatoria.

Si atendemos a la totalidad de la obra y a su división en módulos, la gran escala utilizada en las pinturas genera una doble sensación en el cuerpo del espectador. El espectador se siente intimidado por la contundente unidad de la obra, pero paralelamente, el hecho de que las pinturas estén divididas en módulos propicia la proyección del espectador en las mismas, generando una expansión del yo. Este recurso, propio de la monumentalidad clásica, en esta capilla Rothko lo ha llevado al extremo.

En cuanto a la apariencia formal de ambas pinturas, las que tienen un rectángulo negro y las monocromas, existe una relación *macro-micro compositiva*. Los rectángulos negros son demasiado grandes en comparación con el cuerpo del espectador, y las formas orgánicas de las pinturas monocromas son demasiado pequeñas con respecto a la figura humana, y en relación a la composición a la que pertenecen, desapareciendo por consiguiente las formas en un extenso campo de color. Poco a poco, estas formas van emergiendo siendo los únicos vehículos para la identificación imaginativa.

Lo que sugiere Nodelman es que estas dos reacciones de proyección y retraimiento responden a la escala de lo *sublime*, que no es fácil de describir:

The distinctive scale experience of the chapel installation results from the superimposition of these two scale regimes, the classical-monumental and the romantic-sublime, and thus from both the radical affirmation of the existential specificity of the subject and its dissolution into the universal (Nodelman, 1997, p. 301).

Otra característica de la capilla es su instalación cíclica, que está estructurada en forma de espejo. No tiene principio ni final, y por lo tanto, no tiene una línea narrativa. Nos presenta el tiempo ontológico.

El segundo tipo de experiencia que genera la observación de la capilla, se produce al tratar de analizar los elementos que nos presenta la instalación. El espectador percibe que la estructura octogonal está formada por cuatro paredes más grandes, que están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales. La pared sur (acceso) presenta una única pintura con rectángulo negro, opuesto al tríptico de monocromos en el ábside frontal (norte). Nodelman sugiere la lectura de lo *Uno* frente a la *multiplicidad*, lo cerrado frente a la abertura, el fin frente al futuro, etc. Dominique de Menil relata que la intención expresada por Rothko era recrear esta misma tensión que existe en la Catedral de la Asunción (Isla de Torcello, Venecia), el Juicio Final en la entrada frente al glorioso ábside (De Menil, 2010, p. 18). Estos módulos representan la tensión del eje principal, (que) y a su vez comparten un sustrato común.

En las otras dos paredes laterales del cuadrángulo, se encuentran dos trípticos con una figura negra en su interior, figura que se expande hasta los bordes del cuadro, creando un marco que resulta claustrofóbico e inquietantemente inestable. En las cuatro paredes

de los ángulos restantes, colocadas oblicuamente con respecto al eje principal, cuelgan pinturas monocromas que aportan una lectura unitaria y rotacional de la capilla. Estas pinturas contribuyen a la unidad y continuidad, produciendo exactamente lo opuesto que genera la pintura de la pared sur (acceso) junto con el ábside frontal (norte). La suma de la relativa debilidad de las pinturas monocromas, y la ilimitada expansión de sus campos de color, genera un suelo interno de repetición y recurrencia, sólo interrumpido por las pinturas del eje principal.

Debido a la forma octogonal de la capilla, el esquema cuadrilátero establecido por las paredes principales está inscrito dentro de un circuito más inclusivo de ocho paredes rotacionales. Por medio de esta estructura, la oposición queda encerrada dentro de una larga continuidad. Es la conjunción entre lo finito y lo infinito.

La simbología de los colores utilizados también afirma esta teoría. Si bien, en la cultura occidental el negro se ha asociado con la muerte, el rojo significa lo opuesto, la vida. Los colores rojizos son utilizados en los cuadros monocromos, asociándolos con la idea del absoluto, mientras que el negro es el color presente en los rectángulos opacos, color que se relaciona con lo relativo y con el predominio de la mortalidad (Nodelman, 1997, p. 324). El tono azul, asociado culturalmente con el cielo, aparece implícitamente mezclado con el rojo, produciendo una variación hacia el violeta.

The deep brownish and purplish red had appeared already in large canvases painted in 1958 and 1959. From this time on, it became his basic and recurrent color, the color elected to bring his paintings to their maximum of poignancy, as he said. As he worked on the Chapel, which was to be the greatest adventure of his life, his colors became darker and darker, as if he were bringing us the threshold of transcendence, the mystery of the cosmos, the tragic mystery of our perishable condition. The silence of God, the unbearable silence of God (De Menil, 2010, p. 22).

El tercer tipo de sensación que genera la instalación sucede cuando espectador deja de concebir la capilla como objeto, y la empieza a percibir o entender como acontecimiento. El atento observador se dará cuenta que en su experiencia con la instalación la presencia de otros espectadores conlleva un efecto de distracción. La relación entre espectador y actor se invierte. Observas y eres observado, recordando al teatro panóptico de Michel Foucault. Esta realidad pone a prueba las propias psicodinámicas de subjetividad del espectador (Nodelman, 1997, p. 331) llevando a una nueva polaridad entre el observador y el objeto observado.

La estructura "objetiva" de la instalación revela un contraste incesante entre opuestos, y un intenso autoescrutinio que emerge del espectador, al ser consciente de este proceso

sin fin en el que él mismo se ha involucrado. Visualmente no te puede parar en ningún punto donde se focalice tu atención. Te encuentras en tu propio laberinto buscando a tu doble imaginario.

The chapel installation can thought of as an experimental demonstration of this Kierkegaardian-Nietzschian conception applied to the psychodynamics of pictorial spectatorship. Repetition an recurrence as they occur in the installation in their different ways consist in the re-presentation of the “same” (Nodeman, 1997, p. 337).

Con esta obra, Rothko no pretendía una fácil o consoladora experiencia, por su propia iniciativa se había propuesto crear pinturas a las que “no quisieras mirar”.



Figura 65.- Mark Rothko, *North Apse Triptych*, 1964 -1967. The Rothko Chapel (Capilla Rothko), Houston (EE. UU.).

Las pinturas negras son, en cierto modo, la absorción de todo un proceso creativo anterior que se fundamenta en el análisis de la luz. Argullol, en el extraordinario artículo publicado en el catálogo de la Fundación Miró, argumente que en la obra de Rothko se adivinan dos constantes: el despojamiento y la liberación de la luz que, o bien se pueden plasmar a través de composiciones con colores luminosos, o bien en espacios oscuros y monocromos que derrochan luz propia, y hace así alusión a las dos etapas bien diferenciadas del artista.

En este juego de luces y sombras, opera una tensión entre lo visible y lo invisible, la presencia y la ausencia, dentro de un contexto escatológico. El significado de su obra se fundamenta en esta tensión de opuestos.

Es necesario explicar que, dentro del símbolo religioso, el elemento negativo es de gran importancia, a diferencia de lo que ocurre en el símbolo estético, que conlleva en sí mismo una revelación directa de su significado. Los auténticos símbolos religiosos expresan la realidad a la que remiten gracias a la paradoja, pero su racionalización es posterior. El origen de lo que ahora llamamos símbolos religiosos responde a los primeros intentos del hombre por enunciar la realidad. Estos símbolos no crean realidades opuestas, sino que encuentran su propia definición en su opuesto, integrando en su significado los niveles de realidad que se oponen entre sí. Por ello, su estructura es mucho más compleja que la de un concepto racional.

En esa paradoja, la obra de Rothko se debatía entre la belleza formal y el contenido espiritual que atribuía a la obra.

[...] como ha recordado James E. B. Breslin, si alguien ponderaba la belleza sensual de sus cuadros, Rothko aludía a su aspecto espiritual, pero si se insistía en la espiritualidad, entonces se definía a sí mismo como un materialista terrenal (Wick et al., 2000, p. 187).

Lo que más nos llama la atención, es cómo un arte no específicamente religioso provee de significado a una capilla, espacio dedicado al culto. Pensamos que esto puede deberse a dos razones:

La primera de estas causas puede haberse originado como consecuencia del fenómeno de la secularización, en relación a la transformación de lo sagrado en el s. XX. Los discursos religiosos muestran un cansancio en la repetición de sus símbolos. Debido a ello, las grandes instituciones religiosas piden a artistas que no forman parte de sus confesiones que, desde sus nuevos lenguajes plásticos, llenen esos espacios con la emotividad y espiritualidad que producen sus obras. Este proceso de creación artística implica el sacrificio del lenguaje religioso como el primer paso para liberar y contener el misterio de lo sagrado. Eliminar aquello que por su uso ha quedado desposeído de significado y presentarlo de una forma nueva y fresca.

La segunda razón puede estar relacionada con la naturaleza del acto religioso, que afirma una realidad suprema. Las imágenes son poderosas tanto en la simbolización religiosa como en la artística, pero en cada una de ellas cumplen un propósito diferente. Mientras que en el arte la imagen es la realidad artística, en la experiencia religiosa cumple una función subordinada y, en gran parte, negativa. El hombre religioso recurre a las imágenes porque no puede expresar directamente lo que desea verbalizar, y las imágenes le permiten escapar a una realidad dada. No obstante, el hombre religioso no

termina de atribuir una realidad definitiva a las imágenes.

Hegel tenía una idea muy clara de la reacción negativa que empieza a gestarse en una religión en contra de sus propias imágenes. El contenido religioso sólo puede ser percibido por la abstracción, que eleva lo imaginario y lo sensible a un nivel universal, y este hecho, implica el rechazo de la imagen. Según Hegel, “la correlación y correspondencia demasiado estrecha que existe entre una religión y sus imágenes puede llevar a su extinción.” (Dupré, 1999, p. 64) Ejemplo de ello es la religión mitológica de la antigua Grecia, en la que los griegos plasmaron los poderes naturales y mortales de la vida en formas estéticamente idealizadas. En lugar de negar la existencia cotidiana, la embellecían. El aumento de la perfección finita de sus imágenes derivó en una pérdida de significado de estas como símbolo religioso. En casos así, la religión permanece cautiva de sus propias imágenes estéticas y esta puede ser la razón que habría llevado a Rothko a vaciar sus cuadros.

La naturaleza de su lenguaje abstracto también puede responder a la creencia que tenían los pioneros de la abstracción —Kandinsky, Malevich y Mondrian—, de que los principios y fuerzas que gobiernan el cosmos podían ser expresados de forma directa a través de la abstracción. Pensamiento que recoge Dominique de Menil: “We are cluttered with images, and only abstract art can bring us to the threshold of the divine” (De Menil, 2010, p. 19).

En esta apuesta de rededir lo sagrado queremos mencionar uno de los escritos de Rothko llamado *Philosophies*, donde el artista compara a Dios con la abstracción al no poder acceder a ella de forma directa. Por otro lado, su naturaleza es tan grande que sólo nos acercaremos por una de sus representaciones, constituyendo una imagen limitada y no el Ser mismo.

Como sucede con la antigua idea de Dios, la abstracción misma en su desnudez no se puede aprehender nunca de manera directa. Como en el caso de Dios, sólo podemos conocer sus manifestaciones a través de las obras, que aun cuando nunca revelan completamente la abstracción en su conjunto, la simbolizan a través de la manifestación de sus diferentes rostros en la obra de arte. Por eso, sentir belleza es participar en la abstracción a través de un medio particular. En un sentido, se trata de una reflexión sobre la infinitud de la realidad. En el caso de que llegáramos a conocer la apariencia de la abstracción misma, estaríamos constantemente reproduciendo sólo su imagen. Lo que tenemos es la manifestación de la variedad infinita de sus rostros inagotables, por lo cual debemos estar agradecidos (Vega Ezquerro, 2010, p. 101).

Cuando Rothko escribió este texto, aproximadamente en los años cuarenta, estaba pintando múltiples rostros de Dios. Para ese entonces, todavía tenía fe en la figura humana como modelo unitario de representación. La duda acerca de sus mediaciones le llevó a buscar una inmediatez entre pintura y observador. Como nos muestra el texto, Rothko era conocedor de los fundamentos teológicos según los cuáles “a Dios se le conoce por medio de las distintas manifestaciones sensibles”. Según la teología paulina, lo visible e invisible ha sido revelado a través de la encarnación divina, y sólo parcialmente a través de la creación. Quizá podemos arriesgarnos a decir que Rothko dejó a un lado la creación realista, y abogó por representar lo visible y lo invisible. Por otro lado, no podemos conocer la abstracción desnuda de forma directa, sin velos, pero si lo intentamos, como propone Rothko, sólo estaremos repitiendo una y otra vez la misma imagen, la imagen esencial de la abstracción y a la que Rothko llamó Dios (Vega Esquerria, 2010, p. 102).

El método escogido por Rothko en busca de esa abstracción fue semejante a la vía ascética del desprendimiento, que propone que el hombre llegue desnudo ante la imagen desnuda de Dios. A pesar de ser grandes cuadros pueden ser al tiempo verdaderamente íntimos, pues allí se descubren los espacios interiores y ocultos. La profundidad de sus cuadros, en palabras de Vega Esquerria, es la experiencia de penetración en los estratos de las cosas cada vez más distantes, que inicia una actitud de abandono de sí mismo para penetrar en el espacio de la superficie que emerge de la tela.

Mircea Eliade, en su ensayo titulado *Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo* establece una relación de semejanza entre el artista existencial y el teólogo del s. XX. Así como el teólogo ha tenido que asumir la muerte de Dios, el artista rechaza representar los ídolos. Esto no quiere decir que lo sagrado ha desaparecido, sino que está camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente profanas. Lo sagrado ya no se encuentra en el lenguaje religioso convencional, como ocurría en la Edad Media o en la Contrarreforma. Por ello, para una hermenéutica completa, es imprescindible ahondar en el inconsciente, en la psicología profunda y en el análisis de Jung.

M. Eliade confirma que lo sagrado se representa en dos tendencias: la destrucción de las formas tradicionales y la fascinación por lo informal, por modos elementales de la materia que son susceptibles de una interpretación religiosa.

Para Rothko, el único arte que conmovía es aquel que distorsiona, es decir, el arte que se fundamenta en la pérdida de una forma y se entrega a otra forma nueva y desconocida, creando un movimiento que nos emociona, sacándonos y arrastrándonos fuera de nosotros mismos. Esta profundidad se puede traducir como conocimientos sensibles, ya que se descubren los velos de lo que estaba oculto. De esta forma, una dimensión metafísica ha descendido y se ha hecho próxima, con el objetivo de tener una relación real con las cosas.

Conclusión:

Rothko, a pesar de ser un gran innovador formal dentro del campo de la pintura, demostró un gran interés por la espiritualidad que subyace en lo “universal y primordial” como expresó junto con Gottlieb en el escrito *The Portrait and the Modern Artist*, en el programa de radio *Art in New York*, el 13 de octubre de 1943:

Mientras el arte moderno consigue su primer ímpetu a través del descubrimiento de formas del arte primitivo, nosotros sentimos que su verdadero significado descansa no en los arreglos meramente formales, sino en el significado espiritual que subyace a todos los trabajos arcaicos (Serota et al., 1996, p. 80).

Nosotros estamos de acuerdo con la tesis de Dupré (Dupré, 1999, pp. 58s.) sobre el origen de los símbolos religiosos como descendientes directos de los símbolos primitivos. Los símbolos religiosos son de naturaleza paradójica, poco evidente y elusiva. Debido a este elemento negativo, los filósofos han relacionado los símbolos religiosos con la imaginación, ya que esta facultad desconfía de la primera apariencia que muestra el objeto. A pesar de haber otorgado la conciencia religiosa un mensaje claro a sus símbolos, estos siguen siendo polivalentes, y permiten, gracias a la imaginación, añadir al significado establecido un nuevo universo de significados.

También existe una semejanza entre los símbolos del subconsciente y los símbolos religiosos. Las imágenes del subconsciente no son símbolos religiosos plenamente constituidos, necesitan de una intencionalidad religiosa explícita y consciente. Esta intencionalidad no explica el poder subconsciente del símbolo: sólo lo resalta y permite que ejerza su fuerza. Muchas de las imágenes y asociaciones oníricas nos remiten a mitos y ritos primitivos. Esto es lo que Freud ha denominado “remanentes arcaicos”: “elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades” (Jung, 1995, p. 47). Estas imágenes hacen de vínculo entre dos mundos: el racional y el del instinto. Jung explica estas imágenes desde la emancipación de los sueños de las edades primitivas, y desde fantasías creadoras que después fueron elaboradas cuidadosa y conscientemente en símbolos y conceptos.

En lo que sí estamos de acuerdo es en que la obra de Rothko tiene la voluntad de trascender. Son obras que nacen de la experiencia y reclaman ser reconocidas como verdad. Hacemos referencia a Weber en su libro *Essays on Art*:

Un color debe ser más que un color. Una forma debe ser más que una forma; debe sugerir lo sagrado que sólo se encuentra en lo espiritual. Todo debe ser más que lo que es visible (Clearwater, 1984, p. 17).

La muerte ha sido uno de los temas de inspiración de Rothko. Según registró Ashton en una de sus entrevistas con Rothko⁴, el artista mencionó entre sus lecturas a los Padres de la Iglesia, y entre las autoridades patristicas destacó a Orígenes, un cristiano cuya postura en el extremismo intelectual y el protoexistencialismo atraía a Rothko (Nodelman, 1997, p. 290). Su método de interpretación bíblica se caracterizaba por una búsqueda intensa y violenta de un sentido más alto detrás del significado literal del texto. Nodelman, como resultado del análisis de la capilla, llega a la conclusión que Rothko, al menos debió de leer también a San Agustín, siendo este entre los autores patristicos el pensador que más había desarrollado una visión sobre el arte. La obra de Rothko y los escritos de San Agustín comparten una misma crítica sobre *self-presentness* y sobre el *estatus de realidad* de las cosas en la experiencia ordinaria. Además, uno de los temas destacados de San Agustín, a saber, la identidad y la diferencia y la propia identidad y la recurrencia, ha sido expresado en la capilla, como hemos visto en los párrafos precedentes.

Nodelman basa sus sospechas de la inspiración de Rothko en los escritos de San Agustín, en el planteamiento no del todo negativo que tiene acerca del carácter incompleto y el perpetuo aplazamiento al que están sometidas las cosas creadas, pues a partir de estas carencias surge la posibilidad del contraste, siendo la belleza sensible su resultado. La belleza del mundo se compone de su contrario. Como hemos analizado en los párrafos previos, la estructura de la capilla se fundamenta en las relaciones de opuestos.

En la década de los treinta, una referencia intelectual muy importante y persistente en Rothko fue el *Origen de la tragedia de Nietzsche*, obra a la que volvería una y otra vez, puesto que el autor se identificaba con su contenido.

Rothko, de naturaleza pesimista, se adscribió a las corrientes de pensamientos imperantes en la década de los cuarenta, tales como el existencialismo. Los escritos de Kierkegaard le habían seducido. Este clima intelectual y la profundidad de sus procesos creativos lo minaban emocionalmente.

⁴ Originalmente relatado por Ashton en su explicación de su visita a Rothko el 7 de julio de 1964, en la entrada de ese día en su Diario, citado en James Breslin, *Mark Rothko : A Biography* (Chicago-Londres, 1993) 460, 650 n. 3; Dore Ashton, *About Rothko* (Nueva York, 1983), 169, citado en (Nodelman 1997, p. 355.)

⁵ Para un análisis más detallado de la relación entre el pensamiento de San Agustín y la Capilla Rothko remitimos a Nodelman, 1997, pp. 290–293.

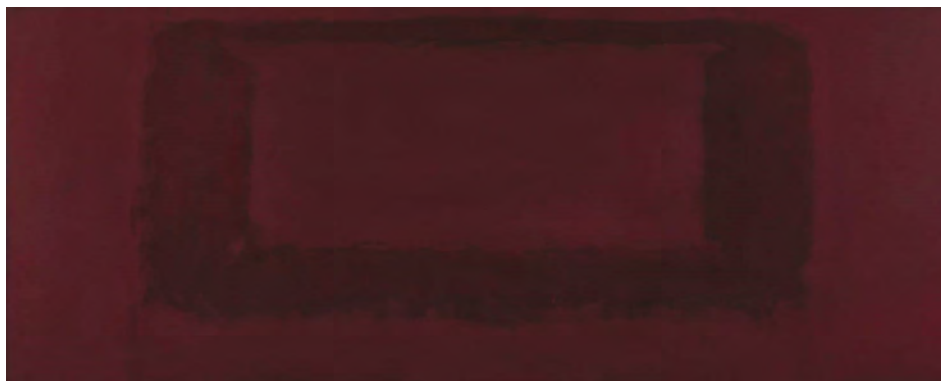


Figura 66.- Mark Rothko, *Red on Maroon (Mural, Section 7)* de la serie Seagram Murals, 1959. Óleo y pintura acrílica sobre lienzo, 182,9 x 457,2 cm. Colección Tate Modern, Londres.

En 1943, en una entrevista de radio haciendo referencia a sus retratos dijo que se parecían más entre sí que a las características de un modelo específico.

... lo que esto indica —decía Rothko— es que el modelo real del artista es un ideal que abarca a todo el drama humano más que la apariencia de un individuo particular... La experiencia completa del hombre llega a ser su modelo, y en este sentido puede decirse que todo el arte es un retrato de una idea (Clearwater, 1984, p. 71).

La capilla es un lugar de culto donde el hombre moderno se enfrenta a su propia desnudez y a la pobreza de la razón para poder captar en toda su esencia el sentido último de lo que allí se expresa. Pero lo que le preocupa a Rothko, en última instancia, son términos como la proporción, la forma o la estructura. Esto implica que lo sagrado necesita de modelos estables o concretos para su representación. El artista se convierte en la persona que ordena las fuerzas visibles, para obtener aquello que hay invisible y que no puede ser expresado por sí mismo, pues lo invisible de toda realidad visible radica en la mirada del observador, que confiere un sentido a lo observado en los cuadros.

En cierta ocasión, en relación a una de sus exposiciones Rothko dijo: “Quien quiera tener una experiencia de lo sagrado venga a ver mi obra, y quien quiera tener una experiencia profana venga también a verla. No hago distinciones” (Vega Esquerra, 2010 p. 13). En esta expresión se encierra la naturaleza de la experiencia de lo sagrado, que es la ambigüedad. Las pinturas de Rothko constituyen un material de máximo interés para la estética y la hermenéutica del fenómeno religioso contemporáneo.



Figura 67.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)*, 1968. Pintura acrílica sobre lienzo, 60,3 x 45,7 cm.

Sus últimos cuadros fueron más herméticos y reservados que todo lo que había creado hasta entonces. Si bien resulta tentador interpretar las obras oscuras como expresión de la grave depresión sufrida por Rothko, cabe destacar que durante los últimos meses de su vida pintó también grandes obras sobre papel, en azul pastel, rosa y terracota sobre fondos blancos. La capilla ecuménica se abrió el 26 de febrero de 1971, justo un año después de la trágica muerte de Rothko.

En el discurso de dedicatoria, Dominique de Meil dijo lo siguiente:

Creo que las pinturas nos dirán a cada uno lo que debemos pensar de ellas si les damos una oportunidad. Toda obra de arte crea el clima en que debe entenderse... A primera vista puede que nos decepcione la falta de atractivo de los cuadros que nos rodean. Pero cuanto más convivo con ellos, más impresionada estoy. Rothko quería conferir a sus pinturas el máximo vigor posible, un vigor que sólo consiguió arrancarles del alma. Quería que fueran íntimas e intemporales. Y en verdad son íntimas e intemporales. Nos envuelven sin encerrarnos. Sus superficies oscuras no paralizan la vista. Una superficie clara es activa y, en consecuencia, inmoviliza el ojo. Pero con estas tonalidades rojas y marrones somos capaces de ver más allá, somos capaces de mirar hacia el infinito. Vivimos acribillados por imágenes y sólo

el arte abstracto puede conducirnos al umbral de lo divino. Rothko necesitó un gran valor para pintar cuadros negros como la noche. Pero creo que ahí justamente residía su grandeza. Los pintores sólo llegaron a ser insignes gracias al valor y al tesón. Piensen en Rembrandt, en Goya, piensen en Cézanne... Quizá sean estas pinturas las más bellas que creara Rothko (Baal-Teshuva, 2006, pp.74-75).

A la vez que su aislamiento y desesperación crecían de manera progresiva, cada exposición le otorgaba un mayor reconocimiento y más fama. En Mayo de 1968 Rothko fue elegido Miembro del Nacional Institute of Arts and Letters, y un año más tarde recibió el doctorado honorífico de la Yale University.

El 25 de febrero de 1970, Oliver Steindecker, el asistente de Rothko, cuando fue a trabajar al estudio del artista se encontró a Rothko en el suelo, junto al lavamanos, bañado en sangre y con las muñecas cortadas con una hoja de afeitar. Llamó a la policía y a los médicos que tan sólo pudieron certificar su muerte, diagnosticada más tarde como suicidio. La autopsia reveló, además de profundos cortes, una intoxicación aguda por antidepresivos. Rothko tenía 66 años.

En su última etapa, Rothko parecía haber perdido la inspiración y la pasión. Sus últimas obras las pintó sobre papel y lienzo, con colores acrílicos de tonalidad mate. Estos últimos trabajos son descritos como rígidos, oscuros y herméticos, y parecían haber perdido toda la fuerza sensual que hacía posible un diálogo vivo entre el espectador y el cuadro. Parecían reflejar lo que sentía en su interior: desánimo, depresión, melancolía y soledad.



Figura 68.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)*, 1969. Pintura acrílica sobre papel, 173 x 123,5 cm. Colección Tate, Londres.

6.2. BARNETT NEWMAN

Barnett Newman (29 de enero de 1905 - 4 de julio de 1970), artista norteamericano reconocido como una de las mayores figuras del expresionismo abstracto y uno de los más destacados del *color field painters*. Sus pinturas responden a un sentir existencial y son creadas para transmitir una situación determinada por el espacio, la presencia y la contingencia.

Hijo de inmigrantes judíos de origen polaco, estudió filosofía y trabajó en el taller de sastrería de su padre. Más adelante trabajó como profesor, escritor y crítico. Empieza a pintar a partir de 1930 afirmando pertenecer al estilo expresionista, aunque posteriormente destruyó todos esos trabajos. En 1934 conoció a Annalee Greenhouse, profesora de arte, casándose con ella dos años más tarde.

Su primera exposición en solitario tuvo lugar en la Betty Parsons Gallery en 1948. Durante los años cuarenta desarrolló sus pinturas dentro de la corriente surrealista antes de evolucionar hacia su estilo maduro.

Newman pensaba que los surrealistas en vez de crear un mundo mágico lo habían ilustrado, por ello proponía un arte nuevo y visionario, donde el artista tuviera que creer en la magia de su acto. Se inspiraba en el arte primitivo por ser este también abstracto y por estar ambos fundados en el temor: la fuerza primitiva mas primigenia. Su interés en este arte primitivo no era tanto formal sino temático: el hombre ante lo trágico y terrorífico. Contemporáneo de la Segunda Guerra Mundial, afirma vivir en los tiempos de mayor terror que el mundo haya conocido y eso crea un punto de unión con el hombre primitivo y una identificación con su sensibilidad para expresar su terror, cualidad también atribuida a lo sublime (lo terrible). "Para [el artista kwakiutl] una forma era algo vivo, un vehículo para un pensamiento abstracto complejo, portador del sobrecogimiento que experimentaba ante el terror de lo incognoscible" (O'Neill, 1990, p. 147)

La aproximación de Newman al arte primitivo abstracto no es formal sino antropológica, entendiendo el contexto primitivo como génesis de sus obras, al igual que su propia obra nacía de los terrores de la cultura moderna: el nazismo, la bomba atómica, el totalitarismo, etc. Según el artista, el arte primitivo responde a su contexto formulando distintas variedades del terror. Son los objetos de terror que incluyen estas interpretaciones culturales lo que ayuda a diferenciar las diversas expresiones subjetivas. Por ejemplo, el arte negro africano es la expresión de cómo la naturaleza se les presenta en medio de la vida de la jungla, es la expresión del terror hacia la naturaleza. En cambio, el arte mexicano es un reflejo del terror del poder. Sin embargo, el arte primitivo oceánico se caracteriza por un sentido de lo mágico, una magia basada en el terror ante la búsqueda de respuestas de las misteriosas fuerzas de la naturaleza como el mar y el remolino. El oceánico tratando de explicar su mundo tuvo que echar mano de conceptos abstractos e intangibles. Como resultado tenemos un arte pictórico que narra un teatro extravagante de magia.

Debemos recordar que el artista primitivo era el que creaba el objeto con vida animada pues representaba a una fuerza o divinidad. Este era el papel original de los artistas

primitivos, creadores de dioses. Los mitos responden a un intento de clarificar la fuerza o divinidad y no un comentario sobre un sentimiento personal.

En referencia a la exposición *Arte de los mares del sur*, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York a principios de 1946, Newman escribió un artículo titulado "Las formas artísticas del Pacífico" donde establecía una serie de relaciones entre el arte primitivo oceánico y el surrealismo. Establece el origen del planteamiento surrealista en Freud ya que abrió la puerta, a través de la liberación de su subconsciente, a un mundo mágico por medio de la libre asociación de ideas y símbolos. Sin embargo los surrealistas no supieron interpretar el significado de la magia, pues la mezclaron con la racionalización representada en la perspectiva renacentista. Representaban lo que conscientemente sabían que era irreal. No crearon un mundo mágico, sino que ilustraron un mundo en el que no creían o que sólo remitía a la ilusión. Esta es la mayor diferencia entre el artista surrealista y el artista oceánico. El primitivo creía en su magia, dándonos su visión completa y sincera. No hay ilusión, su obra es una expresión del ser más que de sus creencias. El surrealista simplemente la ilustró.

El arte primitivo no tiene una función decorativa, forma parte de un ritual. Es la expresión de creencias mitológicas y estas se expresan en los objetos ceremoniales. En el caso de la pintura india de la costa noreste americana, las mujeres eran las que se ocupan de hacer los dibujos que adoptaban la forma de un patrón geométrico no objetivo o abstracto. Según cuenta Newman, los dioses mitológicos y monstruos totémicos eran representados de forma abstracta. El objetivo era representar todas las cosas vivas "internamente" por medio de la bisección. El animal era mostrado sus dos mitades dando una ilusión del modelo simétrico. Pero su interés no era la simetría sino el modelo metafísico de la vida. Esto evidencia que el arte abstracto ya existía desde las épocas primigenias llegando a ser la tradición normal y dominante.

Para Newman los nuevos abstractos americanos a través de su arte estaban creando en un nuevo lenguaje plástico el mito viviente de nuestra época. La nueva pintura americana respondía a ideas y sentimientos numinosos. Quería trascender la naturaleza, ocuparse de las implicaciones metafísicas y de los misterios divinos devolviendo al artista su papel primordial de hacer dioses.

En su intento de que el arte primitivo fuera contemplado desde otra perspectiva nació el ensayo *El primer hombre* fue un artista, publicado en *Tiger's Eye* en octubre de 1947. Atribuye la profesión de artista al primer hombre, Adán, fundamentándose en que el acto estético precede al acto social, que la necesidad de soñar es mas fuerte que cualquier necesidad utilitaria.

La primera expresión del hombre, como su primer sueño, fue estética. El habla fue una propuesta poética más que una demanda de comunicación. El hombre original, al gritar sus consonantes, expresaba el temor y la rabia de su trágica condición, por la conciencia de sí mismo y su propia indefensión ante el vacío (O'Neill, 1990, p. 201).

Newman postula que lo que diferencia al hombre de los animales es la literatura y no la comunicación, pues los animales también se comunican entre sí. Fue primero modelar un ídolo de barro que la fabricación de un hacha y realizar un línea en el barro con un palo que convertir el palo en jabalina.

Según Newman la caída del hombre es la incapacidad de este para vivir la vida de un creador, y su desesperado intento por volver a su estado creativo es el desafío contra la caída de la especie humana afirmando que él vuelve a ser el Adán del Jardín del Edén.

Frente a las altas aspiraciones presentadas en el artículo, el cuadro *Genetic Moment* (*Momento genético*) del mismo año, 1947, resultaba un poco decepcionante.



Figura 69.- Barnett Newman, *Genetic Moments*, 1947. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 71 cm. Fundación Beleyer, Riehen / Basel (Suiza).



Figura 70.- Barnett Newman, *Pagan Void*, 1946. Óleo sobre lienzo, 83, 8 x 96, 5 cm. National Gallery of Art, Washington (EE. UU.).

La mayor deuda de Newman con el surrealismo es la técnica de *grattage y frotage*, es decir la técnica de raspado o frotado de superficies rugosas e irregulares presionadas contra el reverso del lienzo. Ejemplo de ello es el cuadro *The Command* de 1946, raspado a la izquierda y frotado a la derecha. Estas dos áreas compositivas están divididas por una línea blanca reservada por Newman con una cinta adhesiva. La línea vertical también tiene un papel predominante en su obra *The Beginning* de 1946. Tanto en *The Command* como *The Beginning* son obras no pictóricas, encarnan una idea, son entendidas como procesos de pensamiento pintado en vez de configuraciones de formas visuales inevitables.



Figura 71.- Barnett Newman, *The Command*, 1946. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 91,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea (Suiza). Gallery of Art, Washington (EE. UU.).



Figura 72.- Barnett Newman, *The Beginning*, 1946. Óleo sobre lienzo, 101, 6 x 75,6 cm. The Art Institute of Chicago (EE. UU.).

Su mayor revelación tuvo lugar el día de su cumpleaños, el 29 de enero de 1947, mientras reservaba el lado izquierdo del derecho de un lienzo para aplicar en cada uno de los lados distintas texturas. Era una tela de 69.2 x 41.2 cm. y en lugar de aplicar las texturas coloreó por instinto la cinta de reserva de anaranjado llenado el espacio pictórico. El resultado fue *Onement I*. Según cuenta el propio artista en una entrevista con Emile de Antonio, cuando realizó *Onement I* se quedó preguntándose que era lo que había realizado durante ocho o nueve meses:

Me di cuenta de que hasta entonces cada vez que empleaba esa especie de, cómo diría, actitud -no la llamó recurso- estaba constantemente construyendo cosas alrededor de ella. Estaba llenando el lienzo para hacer que aquello fuese muy, muy viable. Y en ese sentido estaba vaciando el lienzo dando por supuesto lo vacío, y súbitamente en esta pintura concreta, *Onement*, me di cuenta de que había llenado la superficie (O'Neill, 1990, p. 359).

Newman había creado su tabula rasa, el dibujo de un línea sobre el fango primigenio. Además con este acto, -declaraba- se encontró a sí mismo: "El yo terrible y cortante, es para mí el tema de mi pintura" (Golding, 2003, p. 199). Había creado su absoluto. La revelación de Newman fue a nivel formal. La cinta era una línea con dos bordes que separaba o unía la zonas izquierda y derecha del cuadro. Llamó a estos elementos lineales "cierres" o "zips" (cremalleras). Los zips definen la estructura espacial de la pintura separando y uniendo al mismo tiempo la composición. Una única banda de color yuxtapuesta a la que Newman llamaba "zip" no respondía a la relación fondo-figura. Por otro lado, esta obra rompía con las leyes académicas europeas estableciendo sus propios términos pictóricos, llegando a ser la base de un nuevo orden estético que establecería progresivamente Newman. El zip es todo lo que hay en la obra. La misma idea se repite en sus esculturas que son zips en tres dimensiones.



Figura 73.- Barnett Newman, *Onement, I*, 1948. Óleo sobre lienzo, 69,2 x 41,2 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

Onement I fue su absoluto tanto en términos de contenido como de forma. Para Newman fue un volver a los orígenes que dotaba de sentido a su presente, pero este principio contenía también su fin, pues a partir de entonces se dedicó a jugar con las variaciones de un único tema.

Según indica John Golding, *Onement*, que implica la totalidad reducida, la plenitud y la armonía, también está relacionada con la celebración de Yom Kippur, para los cabalistas relacionado con el secreto mesiánico, el renacimiento y la posibilidad de la nueva vida. La elección del título podría estar relacionado con la obra de Joseph Campbell, *Héroe de las mil caras*, obra que seguramente Newman conocía, donde el autor escribía la palabra *atonement* de la siguiente manera: *At- Onement*.

Las fuentes de Newman son un amplio espectro de estímulos pues se remontan a los intelectuales griegos, cristianos y judíos. Alrededor del año 1946 Newman dejó a un lado la mitología clásica para adentrarse en otras fuentes como el Antiguo Testamento, en especial el libro del Génesis, el Talmud y la Cábala. A pesar de que las pinturas de Newman eran abstractas y muchas de ellas fueron concebidas sin título, los nombres que el artista les dio a posteriori insinúan temas específicos de la temática judía. Una forma sintética de nombrar el mito propiciando una transformación del tiempo vivido como vimos en el capítulo de conceptos. Dos cuadros de los tempranos años cincuenta, fueron llamados *Adam, Eva, Uriel* (1954) o *Abraham* (1949), una pintura muy oscura, que a pesar de ser el nombre de un patriarca bíblico, también era el nombre del padre de Newman, que murió en 1947.

No debemos cometer el error de vincular únicamente la obra de Newman a la religión judía pues pasaremos por alto la gran variedad de fuentes que inspiran su producción. Aunque no sabemos si fue el descubrimiento formal, que luego ganó peso intelectual y emocional a través de referencias concretas y emocionales, o si era el descubrimiento de su herencia judía lo que le había preparado para esta revelación. Sean cuales fueren las implicaciones metafísicas la línea vertical de *Onement I* registra tanto su cuerpo como su acción corporal. Su fuente, según John Golding, puede encontrarse en las esculturas de Giacometti, que Newman vio en la galería Pierre Matisse a principios de 1948, cuyas figuras son tan delgadas como líneas y están llenas de presencia y vida.

En nuestra opinión los zips al igual que las hierofanías organizan el espacio homogéneo del cuadro creando un equilibrio de pesos compositivos. Como dijimos en el capítulo de conceptos, al manifestarse una realidad absoluta- la hierofanía y, en el caso de cuadro, la línea vertical o zip- transforma el espacio y se le otorga una condición de "punto fijo" o centro. Estos centros producen una ruptura de niveles, abren una comunicación directa con lo trascendente, al igual que los postes sagrados de los achipa.

El zip organiza el espacio dentro del área del cuadro llamado caos. Como bien comentó Newman en su artículo "La imagen plásmica", donde señala que hablar de creación es hablar de caos. El artista actual (artista abstracto americano) trabaja no sólo con el caos que supone la superficie blanca sino también el caos de la forma. Al intentar ir más allá del mundo conocido trabaja con formas que él incluso desconoce. Esta descubriendo nuevas formas y símbolos. Los psicólogos dicen que vienen del inconsciente pero, a

diferencia del artista surrealista, al abstracto no le interesa. El verdadero artista ahonda en el caos, en la voluntad de establecer la verdad ordenada, que es la expresión de su actitud hacia el misterio de la muerte (O'Neill, 1990, p. 182).

Newman hizo referencia a esta sensación del espacio en unos antiguos túmulos funerarios indios emplazados en Ohio y visitados por el artista en 1949. Sensación que describió en su escrito *Ohio*, de 1949. En los monolitos no hay temática ni nada que fotografiar sin embargo producen una experiencia indescriptible: "El sentimiento -según palabras del artista- que aquí está el espacio; que estos simples y bajos muros de barro conforman el espacio". Frente al típico paisaje, Newman se siente dentro del cuadro desde donde percibe la realidad en vez de encontrarse fuera de él y observarlo como si de una ventana se tratase. Es mirar desde "dentro" del cuadro hacia "afuera", generando, - sostiene Newman- una experiencia totalmente personal.

Posteriormente va un paso más allá y define más concretamente esta experiencia del espacio en una sensación de tiempo. Frente la experiencia comunitaria del espacio lo relaciona con el tiempo debido a que este pertenece a cada individuo y define la existencia consciente de una persona produciendo una experiencia privada, personal e íntima: "La preocupación por el espacio me aburre. Insisto en la experiencia de mis sensaciones del tiempo, no el sentido del tiempo sino la sensación física del tiempo." (O'Neill, 1990, p. 219).

Con esta definición combinada del espacio y el tiempo Newman describió el efecto que busca su forma de pintura: producir en el espectador la sensación de ser parte del cuadro. Ante sus pinturas uno tiene sensación de su propia escala, lo sitúan en el espacio y, según dijo el artista, la sensación de lugar no sólo entraña un misterio sino que tiene sentido metafísico. En la entrevista concedida a David Sylvester en 1965 Newman dice : "Espero que mi pintura transmita a alguien, como me la transmitió a mí, la impresión de su propia totalidad, de su propia separatividad, de su propia individualidad y al mismo tiempo de su conexión con otros que también están separados" (O'Neill, 1990, p. 303 y ss.). Aceptas a la otredad de la pintura y la otredad de los otros.

Hacia 1950 aumentó la escala de sus cuadros en relación a esta máxima del propio artista: "la escala iguala al sentimiento", llevando la escala hasta sus límites. Las grandes dimensiones engarzan con el concepto de lo sublime, concepto fundamental en la revolución de la pintura abstracta americana.

Lo sublime en la pintura americana reapareció entre los años cuarenta y cincuenta debido a la creciente pasión por la antropología, que se planteaba la relación entre el hombre y su entorno. Newman escribió *Lo sublime es ahora*, ensayo que presentó como conferencia en un simposio y también publicó en *Tiger's Eye*, en diciembre de 1948. Según dice el artista en su artículo, la relación que establecieron los griegos con la belleza como la encarnación de lo absoluto, ha lacrado el arte europeo así como sus filosofías estéticas. El artista europeo se encuentra implicado en la lucha moral entre los conceptos de belleza y el deseo de sublimidad. Newman hace una revisión a través de Longinos, que responde a una visión platónica de la belleza, Kant, con su teoría de la percepción

trascendente y, finalmente, Hegel, que jerarquizó la belleza colocando lo sublime en su cúspide pero cuyas relaciones están únicamente basadas en la belleza formal. Edmund Burke es el único que propuso su separación.

Si para los griegos la forma perfecta representaba el ideal de la sensibilidad, con el gótico lo sublime se encarna en lo amorfo, en la destrucción de la forma. Si el hombre medieval intentaba hacer catedrales, el griego intentaba hacer un hombre como un dios, pero Miguel Ángel, en el Renacimiento, se propuso hacer una catedral de un hombre. La pintura persiguió la búsqueda de lo bello hasta que los impresionistas destruyeron la retórica establecida a través de pinceladas feas. Según Newman, el impulso del arte moderno era destruir la belleza. Pero impresionistas, cubistas y dadaístas, en vez de proponer un nuevo planteamiento de vida, sólo hicieron una transposición de los valores con una nueva estética. Lo mismo pasó con Picasso o Mondrian.

El fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de la belleza, ya sea esa plasticidad una superficie activa romántica o una clásica estable) (O'Neill, 1990, p. 217).

La pregunta que subyace a estas cuestiones es si la belleza se puede encontrar en la naturaleza o puede hallarse al margen de ella. Los artistas americanos creen haber encontrado la respuesta negando la conexión entre el arte y la belleza. Pero esto nos lleva a plantearnos la siguiente cuestión: si vivimos en una sociedad sin mito que se pueda identificar con lo sublime, si negamos la exaltación de las relaciones puras, si no queremos vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos crear un arte sublime?

Enfatizando nuestra relación con las emociones absolutas y fuera del mito, crean imágenes de una gran realidad evitando evocar asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes o bellas.

En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre o la "vida", las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia (O'Neill, 1990, pp. 217 -218).

El propio intento de Newman por deshacer el embrollo de lo sublime es reductista y abriga el concepto de destrucción, es decir, se deshace del concepto de belleza y rechaza el arte europeo. No era el único que asociaba lo sublime con la perfección, pero al crear su tabula rasa rechazó la hasta entonces conocida perfección. A través de la certidumbre que había encontrado pensaba que el arte nuevo podía fundamentarse en el absoluto visual.

El talento de Newman se hizo notable durante 1949 y 1950, especialmente en el último año, donde su obra adquirió un tamaño monumental, como en el caso de *Adam* (Adán) de 1951-1952.



Figura 74.- Barnett Newman, *Adam*, 1951-1952. Óleo sobre lienzo, 242,9 x 202,9 cm. Tate Gallery collection, Londres.

La composición de *Adam* puede interpretarse como una variación de *Genetic Moment* (1947) con una banda más ancha simbolizando el principio masculino frente a otra más estrecha y delgada como representante del principio femenino, aunque seguramente cualquier simbolismo fue inconsciente. El libro del Génesis nos cuenta que Adán fue creado a partir del barro y quizás por eso ese denso color tierra, pero no es aconsejable hacer una traducción simbólica de cada uno de los elementos de la obra pues los títulos de estas eran siempre posteriores y, como dice el propio artista, el título trataba de realizar “una metáfora que describía mis sentimientos mientras pintaba”.

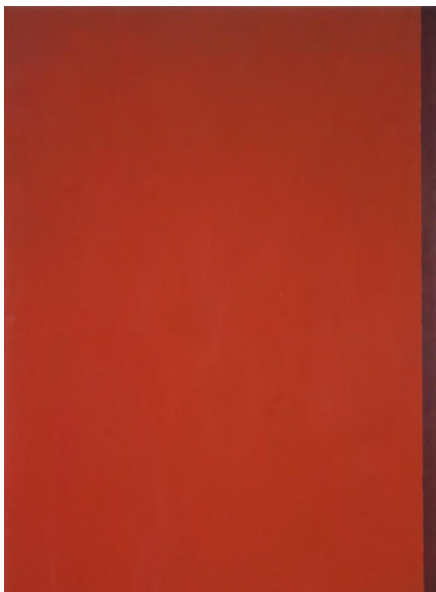


Figura 75.- Barnett Newman, *Eve*, 1950. Óleo sobre lienzo, 239x 172, 1 cm. Tate Gallery collection, Londres.

En *Eve* un campo de cadmio rojo se expande por la tela detenido por una banda ancha y oscura a la derecha. El zip o cremallera separa la forma de la ausencia de forma, apenas registrado como un acto de creación. La sensación cromática es totalmente nueva por la gran dimensión de los campos de color a una escala nunca vista. Las propias áreas de color son percibidas al mismo tiempo como postes de dimensiones descomunales. Newman afirma: "En lugar de hacer uso del contorno, en lugar de crear formas o realzar el espacio, mi dibujo declara el espacio" (Golding, 2003, p. 208). Con esta idea fue creado *Anna's Light*, la línea roja mas ancha que jamás se haya visto, con el propósito de ver hasta que punto podía "extender el rojo".



Figura 76.- Barnett Newman, *Anna's Light*, 1968. Pintura acrílica sobre lienzo, 275 x 610,5 cm. Colección privada.



Figura 77.- Barnett Newman, *Achilles*, 1952. Óleo y resina acrílica sobre lienzo, 241,6 x 201 cm. National Gallery of Art, Washington (EE. UU.).

Newman solía pensar sus obras en pareja porque se dio cuenta que podía trabajar cuadros idénticos de manera distinta. John Golding sugiere que la pareja de Adam, por el formato, no sería *Eve* sino *Achilles* (1952), donde trabaja el área roja como un área en expansión horizontal.

Pero, sin lugar a dudas, su mejor pareja de cuadros es *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951 y *Cathedra*, 1951, ampliando las dimensiones de los cuadros a 2.43 x 5.43 m. Ambos son un homenaje al color. Un campo rojo dividido por cinco líneas verticales. El área central es la mayor, delimitada por zips de colores mas contrastados. A primera vista parece que estamos delante de un tríptico, pero poco a poco van apareciendo dos líneas más suaves a distancias variables.

No hay temática, personaje o historia representada. El cuadro se auto presenta con un silencio impenetrable ante la gran extensión de color plano. Presenta el orden dentro del caos.

Según Vincenzo Trione, la expresión del absoluto “no es apertura en dirección a presencias metafísicas. Sólo es una necesidad, sin mundo, sin Dios, sin moral. Una extensión de color homogéneo, ante la cual el individuo que mira está obligado a la soledad”, (Rose et al., 2004, p. 167). No hay anécdotas, juego de imágenes o relatos. Nos encontramos ante la perfección desnuda. Se rompe el tiempo histórico y lineal para adentrarnos en el tiempo ontológico y circular, el eterno presente. Presenta la nada que, al mismo tiempo, es el todo.

Vir Heroicus Sublimis sugiere el intento de querer honrar a un hombre valeroso mientras que *Cathedra* representa el trono o la presencia de la Divinidad misma. Newman refiriéndose a este último mencionaba la visión de Isaías: “He visto al Señor sentado en su trono, alto y elevado, la cola de su manto llenaba el templo” (Golding, 2003, p. 210).



Figura 78.- Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 242,2 x 541,7 cm. The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York.

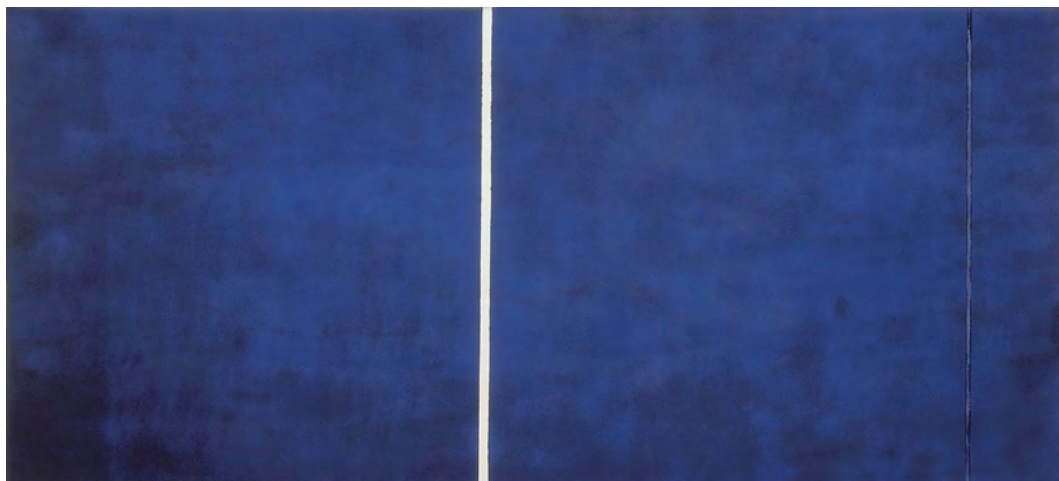


Figura 79.- Barnett Newman, *Cathedra*, 1951. Óleo y pintura acrílica sobre lienzo, 243 x 543 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Ambos responden, según Hess, al principio de “simetría oculta” de Newman, “que implica restar (o sumar) la anchura de una banda o bandas a una unidad que, de lo contrario, sería idéntica a otra dentro del mismo cuadro” (Golding, 2003, p. 210).

En *Vir Heroicus Sublimis* la sutil línea rosácea del extremo derecho sirve para encontrar el equilibrio perfecto entre las cremalleras (zips), especialmente la más brillante. En *Cathedra* una cremallera secundaria de azul pálido nos sugiere la simetría de dos áreas separadas por la cremallera blanca.

Ambos revelan el misterio sin enunciarlo, presentan una puerta que no puede franquearse. Nos muestran lo que queda oculto, que se abre ante nosotros en forma de silencio.

El cuadro *Uriel*, de 1955, muestra un estilo más maduro de Newman porque une la dualidad de *Vir Heroicus Sublimis* y *Cathedra*: la lucha humana por lo inalcanzable con la perfección. En el caso de Newman, por la abstracta perfección de una divinidad indeterminada. El título Uriel alude al ángel de Dios, “llama divina”, relacionado con la Torah, donde desempeña la tarea de llevar a la tierra la llama divina.

Los “zips” o cremalleras, siendo del mismo color que las zonas más amplias, se perciben con un color diferente por el grosor de las líneas y el contacto directo con su opuesto, convirtiendo las áreas más extensas en líneas gruesas. La simplicidad, sutileza y ambigüedad son las características de esta obra.

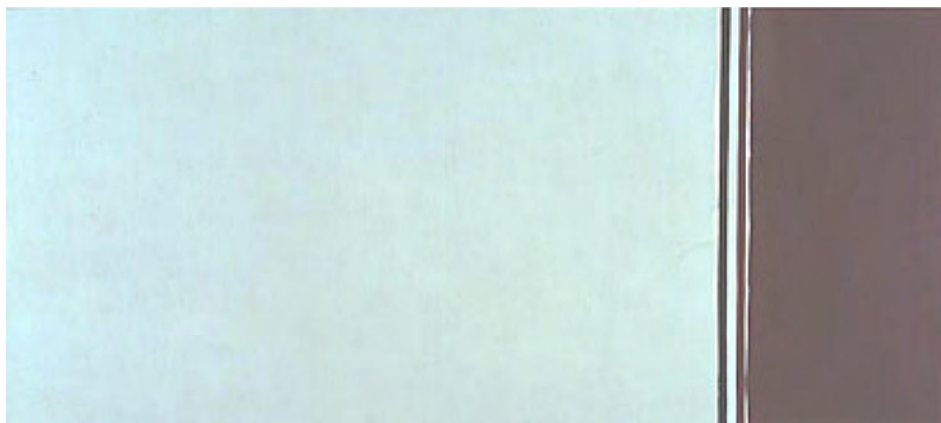


Figura 80.- Barnett Newman, *Uriel*, 1955. Óleo sobre lienzo, 548,6 x 243,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (Alemania) / Colección Onnasch.

En Newman, al igual que Mondrian, la fuerza sobre la que renovó su arte fue el principio de la destrucción. Cada cuadro era un nuevo comienzo. Quiso separarse de la continuidad histórica pero finalmente reconoció la imposibilidad de su empeño. Hacia 1966 se enfrentó tanto con el principio de simetría a través de la asimetría y desequilibrio así como con el principio de los colores primarios para utilizar los tres colores de forma expresiva y no bajo el principio didáctico. Así nació la serie *Red, Yellow and Blue*. Newman luchó con valor pero no siempre con éxito. Esta es la menos resuelta y conmovedora de sus series al no estar equilibradas las composiciones y el rojo, yuxtapuesto con los otros dos colores primarios, vira hacia el marrón.

En la obra más grande de la serie, *IV*, de 1969-1970, Newman volvió a la simetría con un sorprendente y acertado resultado. Otra obra que de dimensiones comparables es *Shining Forth (To George)*, (Brillando para George), de 1961. Realizada en blanco y negro muestra un equilibrio perfecto entre sus formas. Es una de las obras maestras del arte del s. XX.

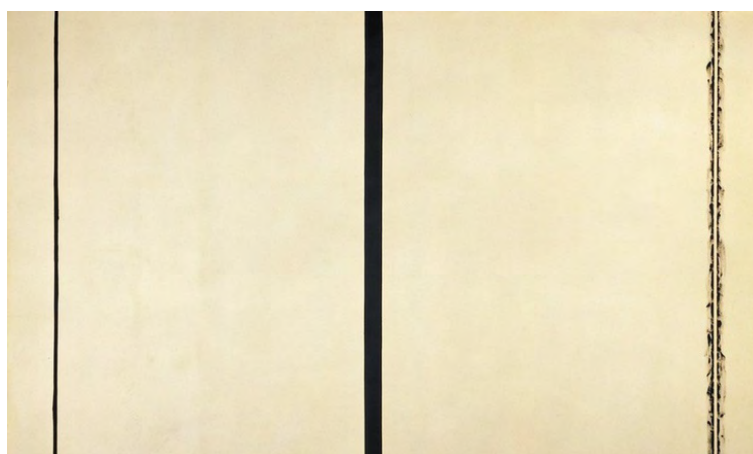


Figura 81.- Barnett Newman, *Shining Forth (To George)*, 1961. Óleo sobre lienzo, 289,6 x 441,9 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Entre 1958 y 1966 realiza una de sus mejores series, *The Station of the Cross, Lema Sabachtani* (*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonando?*). El título responde a un intento de describir el sentimiento que generó en el artista hacer las pinturas. Se identifica como “el grito de un hombre, de cualquier hombre que es incapaz de comprender lo que le están haciendo”. Newman identifica la Pasión no con la Vía dolorosa sino con esta pregunta que no tiene respuesta, la pregunta incontestable del sufrimiento humano. Según cuenta el artista en una conversación con Thomas B. Hess, siempre le había parecido paradójico el hecho de que Jesús ora pidiendo perdón hacia los que le persiguieron y crucificaron pero a Dios le pregunta: “¿Por qué?”. Desde el principio Newman quería apuntar a ese grito. (O’Neill, 1990, pp. 324-337). Esta serie fue comenzada sin una planificación previa en febrero de 1958, después de haber sido hospitalizado unas semanas tras haber padecido un ataque al corazón. Nadie le había encargado esta serie ni corresponde a la categoría de arte “religioso” convencional. Cuenta el artista:

Quando hice la cuarta, empleé una línea blanca que era incluso más blanca que el lienzo, realmente intensa, y eso me dio la idea de grito. Se me ocurrió que en este grito abstracto estaba todo - toda la pasión de Cristo” (O’Neill, 1990, p.233).

Desde el principio el artista supo que había dado con un tema importante y que haría una serie. Estas catorce pinturas no responden a un tema con variaciones ni a querer desarrollar un recurso técnico una y otra vez. Estas pinturas más que ser catorce anécdotas encarnan un sólo acontecimiento. Para completarlas era necesario ser movido por el impulso creativo, por eso el artista tardó ocho años en acabarlas.

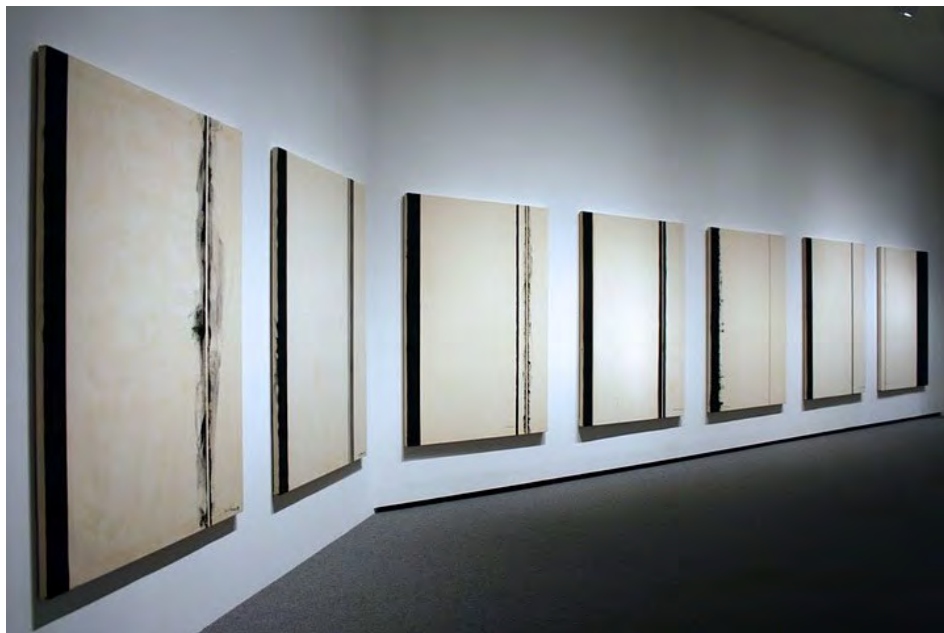


Figura 82- Barnett Newman, *The Station of the Cross: Lema Sabachtani* (The Fourteen Stations of the Cross), 1958-1966. National Gallery of Art, Washington D.C. (EE. UU.).

Como respuesta a la intensidad y desolación de la temática utilizó el lienzo crudo y descartó todos los colores de la paleta a excepción del blanco y el negro, convirtiendo el material utilizado en auténtico color -luz blanca-luz amarilla-luz negra. El grito humano debería estar contenido en cuadros a escala humana.

Newman significa sus pinturas mucho más allá de sus extremos formales respondiendo a una doble dualidad física y metafísica.

En su artículo "La imagen plásmica" desarrolla las características del ambicioso artista americano de los años cuarenta. Los grandes pintores abstractos europeos consideraban que el arte era más grande que el yo, esto le lleva a comparar el arte europeo con el estadounidense. Mientras el europeo sintiéndose cómodo en el mundo de los objetos y de la materia cognoscitiva, mira hacia fuera e intenta trascender el mundo a través de sus objetos, el estadounidense se siente cómodo en el mundo de las ideas, en los significados de conceptos abstractos. Es necesario que trascienda ese mundo abstracto para hacer que ese mundo sea real. Si al europeo le importa el objeto, lo que le importa al estadounidense es la experiencia transcendental.

El enfoque objetivo del arte, es decir, la preocupación del artista por la forma, el color y la disposición espacial, reduce el arte a un simple ornamento. Si eliminamos la temática del arte abstracto en aras de un arte puro lo que haremos -dice Newman- será conseguir un resultado parecido al arte musulmán, en un arabesco puramente ornamental. Sostiene que el arte abstracto es un lenguaje, un medio para expresar ideas visuales y no un fin en sí mismo. De esta manera el arte abstracto puede llegar a ser personal, transmitir emoción y dar forma a altas ideas de percepción humana. Esto es lo que Newman llama la nueva imagen plásmica, forma que dotará de vida a la idea o pensamiento del artista, ya que los elementos plásmicos del arte se han convertido en plasma mental. Al igual que los símbolos matemáticos no encarnan el mundo en sí mismos sino que nos pueden dar una visión más amplia de lo que es el mundo.

Si comparamos la obra de Newman, Rothko y Still, hace que nos cuestionemos la naturaleza de esta nueva abstracción. Son obras distintas pero comparten un mismo espíritu. Si bien los estadounidenses pensaban que el contenido de sus obras era su principal preocupación y su motivación primordial, lo cierto es que a finales de 1940, cuando la relación entre los artistas empezó a ser algo turbulenta, lo que les obsesionaba no era el contenido de sus cuadros, sino quién había sido el pionero en su innovación formal. Los pintores transformaron el lenguaje pictórico hasta llegar a su esencia, donde cada uno tenía su propio absoluto. Esto hizo que las obras fueran cada vez más autorreferenciales.

Newman es generalmente clasificado como un expresionista abstracto en relación a sus trabajos en la ciudad de Nueva York hacia 1950, asociado con otros artistas del grupo y desarrollando un estilo abstracto que debía poco o nada al arte europeo. De todas formas, su rechazo a la pincelada expresiva empleada por otros expresionistas abstractos como Clyfford Still y Mark Rothko y su uso de zonas recortadas de color plano puede ser entendido como un precursor de los pintores post abstraccionistas y el trabajo minimal de un artista como Frank Stella.

Su trabajo no fue apreciado durante la mayor parte de su vida, siendo pasado por alto a favor de artistas como Jackson Pollock. El crítico Clement Greenberg escribió entusiastamente sobre su obra pero no fue hasta el final de su vida que se le reconoció su aportación al campo de la pintura. De todas formas, fue una importante influencia para muchos jóvenes artistas tales como Donald Judd, Frank Stella y Bob Law.

6.3. BILL VIOLA

Bill Viola (1951), natural de Nueva York, es un artista contemporáneo internacionalmente reconocido, considerado uno de los pioneros en la rama del videoarte. Su creación se remonta a 1970, cuando nacieron las primeras videocámaras. Durante 1972–1974 trabajó como ayudante de Peter Campus y Nam June Paik. Su obra ha contribuido a la incorporación del video dentro de las formas de arte actuales. Por más de treinta y cinco años ha estado creando cintas de video, video instalaciones, grabaciones de sonido ambiental, *performances* de música electrónica y trabajos emitidos por televisión.

Sus videos e instalaciones de los años setenta no están estructurados alrededor de una estructura narrativa o verbal como lo hace la televisión o el cine, sino que pretenden ofrecer una nueva cosmovisión del mundo basada en las percepciones, la imaginación, la conciencia, los sueños y la memoria del artista. B. Viola considera que el sonido es algo a lo que se le podía dar forma, por eso en una entrevista concedida a Raymond Bello en otoño de 1985, declaró el artista:

Para mí, la cuestión crucial fue el proceso de dominar el sistema eléctrico. Me di cuenta de que la señal electrónica era un material con el que se podía trabajar. La manipulación física es fundamental en nuestro proceso de pensamiento [...] Nunca pensé sobre video en términos de imágenes, sino como un proceso electrónico, una señal (Guach, 2000, p. 448).

Probablemente B. Viola estaba influenciado por David Tudor, con quien en 1973 estudió música en el College of Visual and Performing Arts de la Universidad de Siracusa de Nueva York. Esto se ejemplifica en sus obras de los setenta como *Wild Horses (Caballos salvajes)* en 1972, *Cycles (Ciclos)* en 1973, *He Weeps for You (Él llora por ti)*, en 1976 o *The Morning After the Day of Power (La mañana después del día de poder)*, en 1977.

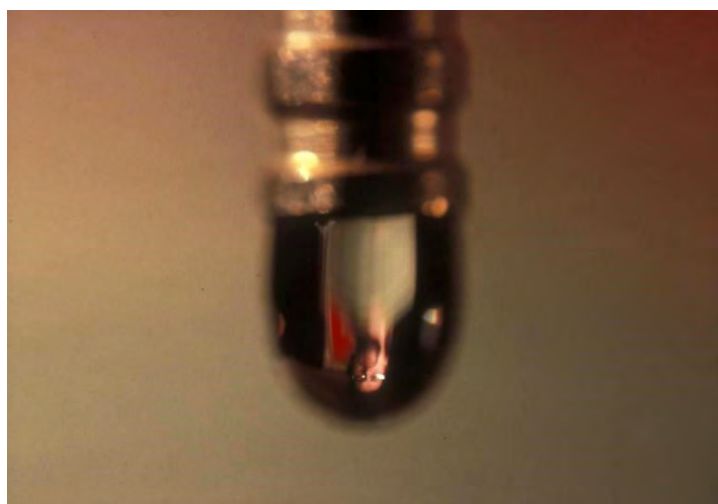


Figura 83.- Bill Viola, *He Weeps for You (Él llora por ti)*, 1976. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), gota de agua, tubería de cobre, tambor. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco (EE. UU.).

Sus videoinstalaciones proporcionan una experiencia holística en el espectador envolviéndolo en imagen y sonido.

La gran temática de su obra versa sobre las preguntas del ser humano, considerando la vida humana y su relación con el universo, el alma y el espíritu, y la naturaleza y nos invita a reflexionar sobre los estados humanos fundamentales tales como el amor, la esperanza, el dolor, la ansiedad, la muerte, la regeneración y el ser.

Fire Birth (El nacimiento del fuego), 2002

Una forma humana emerge desde un tenue mundo sumergido. El cuerpo nada en el fluido de un inconsciente estado entre muerte y renacimiento. Rayos naranjas de luz penetran la superficie de agua, viniendo de un mundo previo, el cual terminó en fuego. Ahora, iluminado por la luz de una anterior destrucción, la esencia humana busca un camino a través de este nuevo reino subterráneo. Busca la forma material y la sustancia necesaria para su renacimiento¹ (Viola, 2002, s.p.).

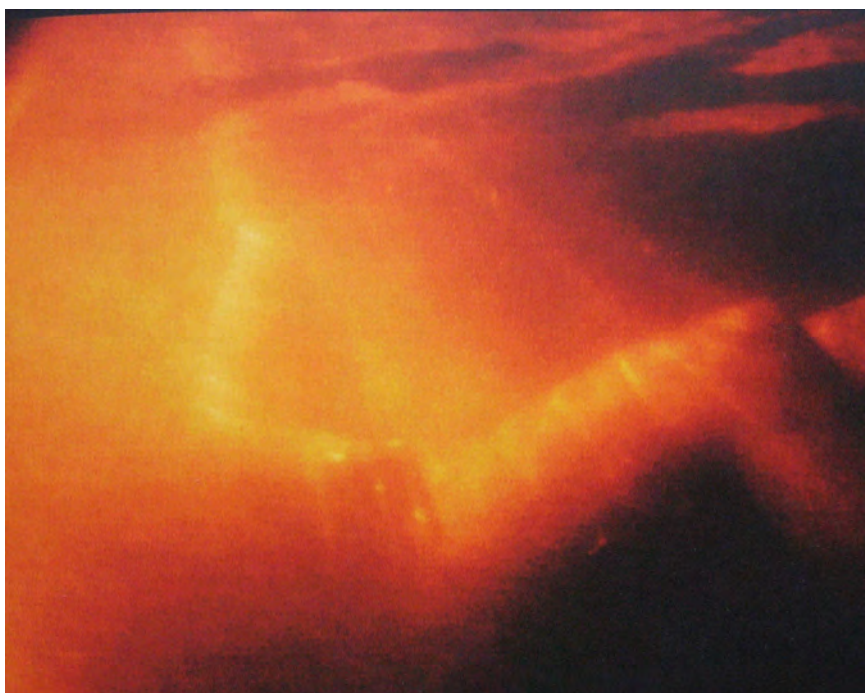


Figura 84. - Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1)* [*Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.

¹ Traducción de la autora.



Figura 85.- Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1)* [*Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.



Figura 86.- Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1)* [*Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.

Viola utiliza el video como forma de explorar el sentido de la percepción, además de como un camino que amplía nuestro conocimiento acerca de nosotros mismos. Por ello, al tomar una cámara o micrófono, más allá de sostener un aparato para grabar imágenes o sonidos, portamos un sistema filosófico, una cosmovisión. La videocámara y el micrófono fueron los maestros de B. Viola en el desarrollo de la propia conciencia proporcionando una nueva manera de entender la realidad: "Ellas te llevaban fuera de tu oído, para oír cosas de una forma nueva" o, en otras palabras, "a way to get out of our self" (Viola, 2002, p. 87).

A diferencia de la imagen que nos brinda un espejo (imagen invertida), la cámara nos muestra tal y como somos. De esta manera el video será una forma de observarse a uno mismo desde un punto exterior a nosotros. El video no solo proyecta nuestra propia imagen desde un punto exterior a nosotros, sino que además nuestro ser interior es expresado tanto en la elección del punto de vista de la cámara como en la propia interpretación de la imagen que proporciona el video. El video nos revela al ser humano como punto de vista y como palabra al significar la imagen. De esta forma nuestro ser interior es proyectado al mundo en forma de síntesis. El medio de grabación de video responde también a este proceso de transición entre conciencia e inconciencia. Es un instrumento de percepción de la conciencia, que a su vez nos revela las creencias inconscientes o, mejor dicho, el inconsciente se convierte en consciente al analizar la grabación. Según R. Bellour, la cámara de video es para B. Viola como el ojo visionario de un místico. La tecnología se convierte en el medio de expresión de una vivencia interior, relacionada directamente con el inconsciente.

En 1976, B. Viola realizó un trabajo titulado *Migration (Migración)*. En esta obra una cámara enfocaba una simple gota de agua, demostrando así las propiedades ópticas de la gota. Esta creaba una lente de ojo de pez en miniatura y, de esta manera, en cada gota que caía se veía una imagen de toda la habitación vacía.



Figura 87.- Bill Viola, *Migration (Migración)*, 1976. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 7 min. Electronic Art Intermix, Nueva York.

La palabra “video” de origen latino, se puede traducir como el “yo veo”. Al entender el video como ese “ojo místico” Viola intenta captar la realidad misma y aquella que se le escapa, lo otro y lo desconocido que a veces puede ser la muerte, la ansiedad, el sueño o un viaje hacia aquello que aparece, al mismo tiempo como amenazador y sublime.

En su texto “Bill Viola: Statements by the Artist” en *Summer* 1985, B. Viola citó algunas de sus fuentes de inspiración, que abarcan desde las obras del poeta Walt Whitman, como por ejemplo *Song of Myself* (1855), hasta Yalal ad-Din Muhammad Rumi, uno de los grandes poetas místicos persas de la cultura islámica del s. XIII, pasando por San Juan de La Cruz, Goya y William Blake, tal como muestran obras como *Room for St. John of the Cross* (*Habitación para San Juan de la Cruz*) de 1983, o *The Sleep of Reason* (*El sueño de la razón*) de 1988, reflexión del grabado de Goya con el mismo título (Guach, 2000, p. 452).



Figura 88.- Bill Viola, *Room for St. John of the Cross* (*Habitación para San Juan de la Cruz*), 1983. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), cubículo negro con ventana, el interior iluminado que contiene esfagno en el suelo, una mesa de madera, vaso de cristal con agua, jarra de metal con agua, color de la imagen de video en 9,4 cm del monitor, sonido mono un canal; proyección de video en blanco y negro y en la pantalla de la pared; sonido estéreo amplificado. The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles (EE. UU.).

Lo que hace única la obra de obra de Bill Viola es su concepción de la realidad, para quien el místico es profeta y crítico, el cual ha tenido un papel marginal de todas las civilizaciones. La versatilidad del video lo ha convertido en el medio adecuado para mostrar esa concepción de la realidad que caracteriza al artista.

Uno de los objetivos del trabajo de Viola es desarrollar la habilidad de ver a *través de* los objetos. Para ello desarrolla un lenguaje multisensorial, recibido no solo como desciframiento de un contenido, sino una experiencia que aborda mente, cuerpo y alma. Como bien dijo el filósofo francés Henri Bergson (1859–1927) el alma es representada en su totalidad a través de los sentimientos, suponiendo que estos hayan alcanzado la suficiente profundidad. Es decir, en la expresión de esos sentimientos por medio de gestos, miradas o muecas podemos vislumbrar una totalidad parcial. El carácter es una totalidad que solo se manifiesta en los indicios de una expresión. El hombre en su manera de amar y de odiar refleja su personalidad íntegra, manifestándose la totalidad en un solo acto. El alma y el cuerpo no son dos partes del hombre, ni la suma de ellas, sino una unidad, un todo. De esta manera las expresiones del cuerpo son un reflejo del espíritu. Esa totalidad parcial solo puede ser disfrutada en el presente inmediato del instante que dura una mueca.

A través de la emoción humana, Bill Viola da forma a la expresión arquetípica de la fragilidad del tiempo. La belleza de las emociones reside en su evanescencia. Viola lo expresa como sigue: “Emociones son la manifestación del tiempo en la conciencia humana, exhibidas sobre la superficie exterior. Al mismo tiempo que efímeras son infinitas”. En el sentimiento coinciden tanto la intención como el afecto, es decir, una mirada trascendente y una intimidad revelada.

Es a través y desde lo sensible que el hombre encuentra su liberación. Las cosas visibles revelan lo in-visible. Es a través de la forma visible que se vislumbra lo invisible. De esta forma el cuerpo es una dimensión de la realidad, y no una parte. Citamos uno de los muchos ejemplos de los trabajos realizados con las expresiones:

The Quintet of the Astonished (El quinteto de los estupefactos), 2000, forma parte de la serie *The Passions (Las pasiones)*.

La pieza realmente está falta de contenido. Las imágenes pertenecientes al Imago son significadas por el inconsciente del espectador.



Figuras 89 y 90.- Bill Viola, *The Quintet of the Astonished* (*El quinteto de los estupefactos*), 2000. Fotograma de videoinstalación (color), 15 min. Proyección de video trasera en una pantalla montada en la pared. Colección del artista.

Por otro lado, también podemos afirmar que la *percepción* significa a través de las cualidades que apreciamos a través de nuestros sentidos, en cambio el *sentimiento* declara la manera en que yo me veo afectado. El sentir y el conocer se complementan.

Observance (*Cumplimiento*), 2002



Figuras 91 y 92.- Bill Viola, *Observance* (*Cumplimiento*), 2002. Fotograma de videoinstalación (color en alta definición, silencio), 10 min. 14 s. Video en pantalla de plasma montada en la pared, 120,7 x 72,4 x 10,2 cm. Walker Art Gallery, Liverpool.

Un flujo constante de gente se acerca lentamente hacia nosotros. Uno a uno se detiene al llegar a la cabeza de la fila, embargados por la emoción. Sus miradas se fijan en un objeto desconocido que queda justo por debajo del encuadre y que, por tanto, no podemos ver. Un cierto aire de solemnidad y pena domina la escena. Los individuos a veces se tocan ligeramente o intercambian breves miradas conforme pasan. Las parejas se consuelan mutuamente en su dolor compartido. Todos están unidos por un deseo común de llegar al frente de la fila y establecer contacto con lo que hay allí. Una vez cumplido su momento de soledad, vuelven hacia el final de la fila dejando sitio a los demás.

Los sentimientos modulan en relación a la ausencia, la distancia y la presencia. La desproporción del conocer se refleja y se consume en el sentimiento. El sentir se desdobra como el conocer de manera proporcional pero de forma distinta, en un modo no objetivo, en un modo de conflicto interior.

Una de las constantes que aparece en la obra de Bill Viola es la cámara lenta que proporciona unas imágenes voluptuosas e ingravidas en sus proyecciones. Como indicamos en capítulos anteriores, la aparición de una hierofanía implica una reorganización del espacio y una nueva perspectiva del tiempo. Es el símbolo el que media entre lo visible y lo invisible. Los videos de Bill Viola nos introducen en una extraordinaria intensidad, permitiendo el análisis y la reflexión.

Ablutions (Abluciones), 2005

El lavado de manos es una función importante de toda ceremonia y su fin es la purificación. La acción ralentizada de una mujer y un hombre lavándose las manos bajo un resplandeciente chorro de agua se convierte en una preparación hipnotizante para la meditación.

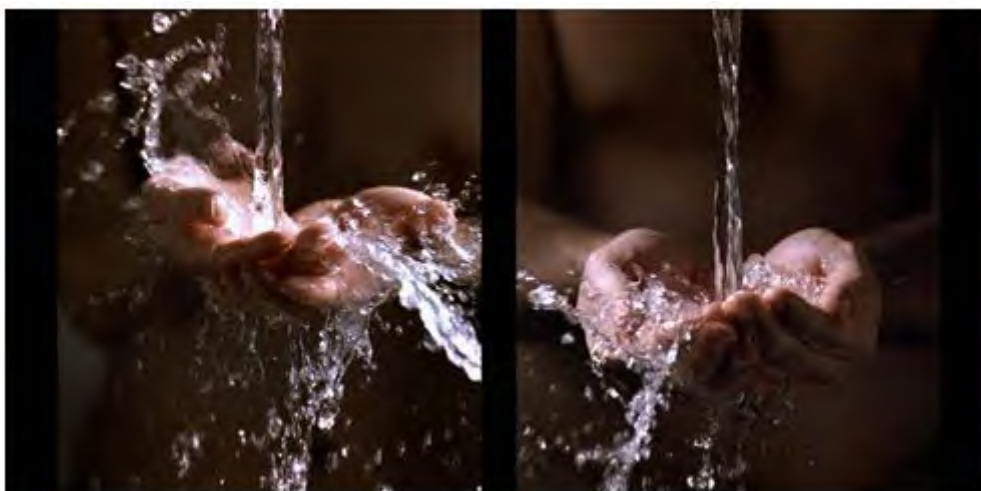


Figura 93.- Bill Viola, *Ablutions (Abluciones)*, 2005. Fotogramas de videoinstalación (color, sonido), 7 min. 1 s. Díptico de video en color sobre pantallas de plasma colocadas en vertical sobre pared, 101,5 x 122 x 10,8 cm. James Cohan Gallery.

En una de las entrevistas realizada por Rachel Kohn , el artista explica que a través de la cámara lenta intenta dar más tiempo a la mente para absorber y analizar de forma consciente la realidad que observa el espectador. La ralentización descorre el velo que ocultada la verdad de la obra. La dilatación del movimiento descubre ante nosotros otra realidad antes desconocida y nos permite entender lo que está ocurriendo.

Nosotros reducimos la velocidad y, de repente, lo que ha ocurrido es que hemos hecho revelar una realidad completa delante de usted que usted nunca supo que existía, porque la velocidad de las cosas es tan grande que solo estás viendo las cosas muy rápidamente. Pero cuando se reduzca la velocidad y cuando vea que la pelota va hacia la red, entonces puede entenderse lo que pasó²

Como vimos en capítulos anteriores, Lessing vinculaba la palabra con la sucesión del tiempo y la imagen con la yuxtaposición en el espacio. Viola juega en sus videos con la imagen y con el tiempo. Normalmente, en vez de aportar palabra a sus obras juega con el tiempo para que el propio bagaje cultural del espectador lo signifique, es decir le aporte la palabra. Igualmente, a través de las imágenes de video, Viola transforma completamente nuestro espacio al mostrar ante nuestros ojos realidades que trascienden el mundo físico.

Viola tiene la convicción de la existencia del *mundo invisible*. En realidad la mayoría del mundo es para nosotros invisible, pues no podemos ver aquello que está sucediendo en otro medio y en otro lugar. El mundo visual es solo la primera capa de algo mucho más profundo.

El objetivo de la conciencia es descubrir y localizar ese único sentido que se esconde detrás de cada situación. Ese es el propósito que persigue la obra de Viola, mostrar visualmente aquello que percibimos por otros sentidos. Viola manifiesta la cualidad del símbolo al *hacer presente* aquello que creemos o percibimos, trayéndolo a través del video delante de nuestros ojos.

First Light (La primera luz), 2002

Es el amanecer de la mañana del equinoccio invernal. Un equipo de rescate ha estado trabajando toda la noche para salvar a gente alcanzada por una inundación masiva en el desierto. Exhaustos y psicológicamente agotados, recogen lentamente sus equipos como la luz del amanecer gradualmente construye el día y el impacto emocional de lo ocurrido en la noche se intensifica. Una mujer de pie en la orilla,

¹ Entrevista realizada el 24 de octubre, 2010, Bill Viola con Rachael Kohn sobre "The Spirit of Things", en ABC Radio National. En <http://www.abc.net.au/radionational/programs/spiritofthings/bill-violas-spiritual-art-rpt/2962224>.

con la mirada perdida dentro del valle inundado donde sus amigos y vecinos una vez vivieron. Ella silenciosamente espera, llena de miedo y marchitándose la esperanza por el destino del amado, su hijo, quien nunca volverá.

Eventualmente, la extenuación y la angustia pasan factura y uno a uno, los cuatro restantes individuos se duermen, Todo esta silencioso y tranquilo. Luego, un alboroto aparece sobre la superficie del agua y la cara de un hombre joven emerge. Se levanta, débil y empapado y flota hacia arriba dentro del cielo. Las gotas que se caen de su cuerpo se convierten en lluvia, despertando a la gente dormida. Inconscientes de lo que ha ocurrido, se trasladan para reunir sus cosas en el aguacero. La luz del naciente sol aparece a través de la lluvia así como ellos se marchan hacia la calle principal. La lluvia amaina y la luz de un nuevo día brilla fuertemente sobre las rocas y las montañas³ (Viola, 2002, s.p.).



Figura 94.- Bill Viola, *Going Forth By Day: First Light (Panel 5)* [*Salir al día: La primera luz (Panel 5)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín..

³Traducción de la autora.

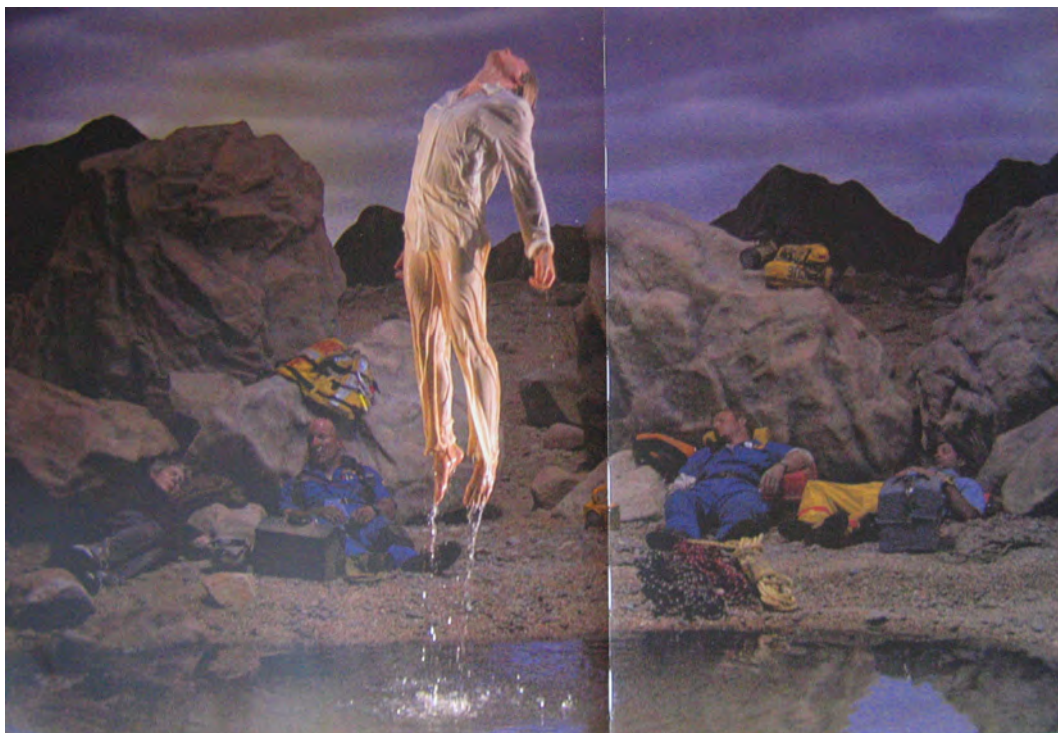


Figura 95.- Bill Viola, *Going Forth By Day: First Light (Panel 5)* [*Salir al día: La primera luz (Panel 5)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín. Deutsche Guggenheim, Berlín..

Hacia finales de los años setenta, haciendo uso de de los avances tecnológicos en video e informática, B. Viola reflexiona sobre las apariencias y las realidades internas y psicológicas con un deseo de hacer visible lo insondable. Para ello utilizará recursos como la ralentización, el aceleramiento, superposición e inversión de imágenes y secuencias, pero sobretodo crea narraciones en forma de video, donde la realidad y la imaginación, el tiempo y la memoria se funden en un todo. Entre las obras de video que responden a esta búsqueda destacamos: *The Reflecting Pool (El estanque que refleja)* realizada entre 1977 y 1979, *Ancient Days (Días de antaño)* en 1979–1981, *Anthem (Antifona)* en 1983, *I Do Not Know What It Is I Am Like (Yo no sé a qué me parezco)* en 1986, y *The Passing (El tránsito)* en 1991.

I Do Not Know What It Is I Am Like (Yo no sé a qué me parezco), 1986

Un viaje épico en cinco capítulos: *I do Not Know What It is I Am Like* es una investigación personal de los estados internos y las conexiones a la conciencia animal que todos poseemos. En una serie de imágenes de sorprendente claridad, profundidad y belleza, tejida en un sutil sonido natural, Viola crea una visión atemporal del mundo natural y nuestro lugar en él.



Figura 96

Figura 97



Figuras 96 y 97.- Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like* (*Yo no sé a qué me parezco*), 1986. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 89 min. Electronic Art Intermix, Nueva

En los años noventa la reflexión de Viola se centra en el tiempo, como se adivina en las siguientes videoinstalaciones realizadas en 1992: *Heavens and Earth* (*Cielo y tierra*), *Threshold* (*Umbral*), *The Sleepers* (*Los durmientes*) y *Nantes Triptych* (*Tríptico de Nantes*), reflexiones sobre el nacimiento, la muerte y el trasiego de la vida. En ellas utiliza la cámara lenta y planos no acostumbrados por los espectadores de TV.

Nantes Triptych (Tríptico de Nantes), 1992

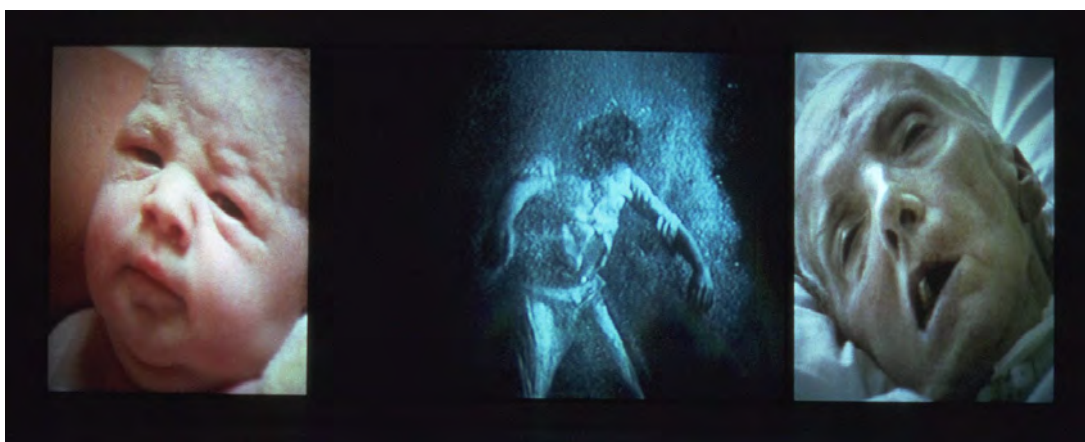


Figura 98.- Bill Viola, *Nantes Triptych (Tríptico de Nantes)*, 1992.
Fotogramas de la videoinstalación (color, sonido), 29 min. 46 s.
Tres proyecciones. Colección Tate, Londres.

El *Nantes Triptych (Tríptico de Nantes)* produce un fuerte impacto en el espectador. El tríptico es tradicionalmente utilizado en la Edad Media como en el Renacimiento para representar los temas religiosos. Los tres paneles muestran imágenes de video de izquierda a derecha son el nacimiento de un bebé, un hombre vestido bajo el agua y una mujer moribunda. El hombre vestido en el panel central se mueve entre fases alternas de lucha y quietud manteniéndose en suspensión ante un espacio oscuro indistinto. Representa el viaje de la vida con sus altibajos y pende literalmente entre el nacimiento y la muerte. El primer y tercer panel encarnan emociones indescriptibles. El alumbramiento de una nueva vida produce una alegría inagotable mientras que el último aliento de un moribundo es demasiado conmovedor para ser expresado en palabras. El saber que el video del tercer panel es la madre del artista en su última enfermedad aumenta el tono emocional. Las tres escenas están conectadas por una banda de sonido de llanto, el movimiento del agua y la respiración en un periodo de treinta minutos.

La repetición de la banda sonora ayuda a sincronizar los diferentes sonidos de los gritos del nacimiento con el último aliento. Esto modula las diferencias hasta que ya no oímos por separado sino como una unidad. La estructura lineal de

nacimiento, la vida y la muerte es transcendida y las tres se entrelazan en el ciclo de la existencia donde la muerte no es vista como un estado que se produce al final de la vida sino que es inherente a su propia condición (Arya, 2013, s.p.).

Cómo vivimos nuestro presente está íntimamente relacionado al valor que otorgamos al fin y al origen de nuestra existencia. Preguntas como: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, demuestran la necesidad que tiene el ser humano de explicarse a sí mismo no solo en que consiste la muerte y lo que puede haber después de ella, sino también que significa la vida.

La muerte esta íntimamente relacionada con lo sagrado bien en la interpretación que se de a la muerte, bien en la actitud demostrada hacia el difunto o en las creencias de supervivencia.

La muerte es un tema que ha interesado a todas las generaciones. Los documentos más antiguos encontrados tratan sobre ella. Incluimos parte de una entrevista en la que Viola habla acerca de la muerte.

Rachael Kohn: ¿Echas de menos esto en la cultura occidental, extrañas mayor conciencia de la muerte, una mayor conciencia de otra forma de existencia?

Bill Viola: Sí, lo extraño, creo que tenemos una extrañísima y no saludable visión de la muerte. No nos gusta incluso hablar sobre ella, a nadie le gusta ni siquiera reconocerla, de lo que tenemos la tendencia de alejarnos, no queremos verlo, hemos saneado la forma en que tratamos a los muertos en nuestra cultura, y creo que es una verdadera tragedia. Tuve el privilegio de estar con mi madre y mi padre cuando salieron de sus cuerpos, un momento profundo y extraordinario.

Estaba muy triste, sí. ¿Lloraste? Sí. ¿Te quedaste realmente roto por dentro? Sí. Eso es todo parte de ella. Pero más allá de eso hay algo verdaderamente profundo que está sucediendo. Me sentí en ambos casos al sostener sus manos en su último aliento, me sentí como si estuviera asistiendo a una especie de milagro, algo que no era absolutamente trágico, sino eterno

Fue realmente un sentimiento muy profundo estar en esa habitación con los dos en el tiempo que ellos necesitaban dejar este mundo, y yo nunca, nunca lo olvidaré. E incluso las caras... muy al final no se parecía ni a mi mamá ni a mi papá, pero había una clase de belleza a este lado de la muerte que yo nunca había pensado antes. Cambió por completo para mí la idea de lo que es bello y de lo que es feo.

Belleza y la fealdad son como dos caras de una misma moneda, pueden fácilmente convertirse el uno en el otro... y está totalmente en el ojo del espectador, es por eso que no se debe hacer juicios de valor sobre las cosas, lo que es bonito, lo que es feo, lo bueno, lo malo. Estamos constantemente haciendo esto y los budistas nos dicen que por supuesto esto es gran parte de nuestro problema .

The Voyage (El viaje), 2002

4

Es una avanzada tarde en el tiempo del solsticio de invierno. Una pequeña casa se erige sobre una colina divisando el interior del mar. Dentro, un viejo hombre enfermo, acostado sobre la cama, atendido por su hijo y su nuera. Afuera, otro hombre sentado en la puerta guardando vigilia. Abajo en la orilla, un barca esta lentamente siendo cargada con posesiones personales del hombre moribundo de la casa. Una anciana espera pacientemente cerca.

Después de algún tiempo, el hijo y la nuera deben marchar, dejando al anciano solo con sus sueños y atenuada respiración. Su casa, contenedor de vidas y memorias, es atrancada y cerrada con llave. Poco después, el anciano reaparece en la orilla y es saludado por su mujer, que ha estado esperando su llegada. Los dos marchan a bordo del barco llevándose sus pertenencias a la lejana isla del Bendecido. Mientras, el hijo y la nuera vuelven a la casa. Afligido, el hijo golpea frenéticamente la puerta cerrada, pero no hay respuesta. Finalmente aceptando lo inevitable, el y su esposa otra vez se marchan y andan el camino juntos bajando la montaña⁵ (Viola, 2002, s.p.).

⁴Entrevista realizada el 24 de octubre, 2010, Bill Viola con Rachael Kohn sobre "The Spirit of Things" en ABC Radio National. El texto que reproducimos aquí ha sido traducida por la autora.

⁵Traducción de la autora.

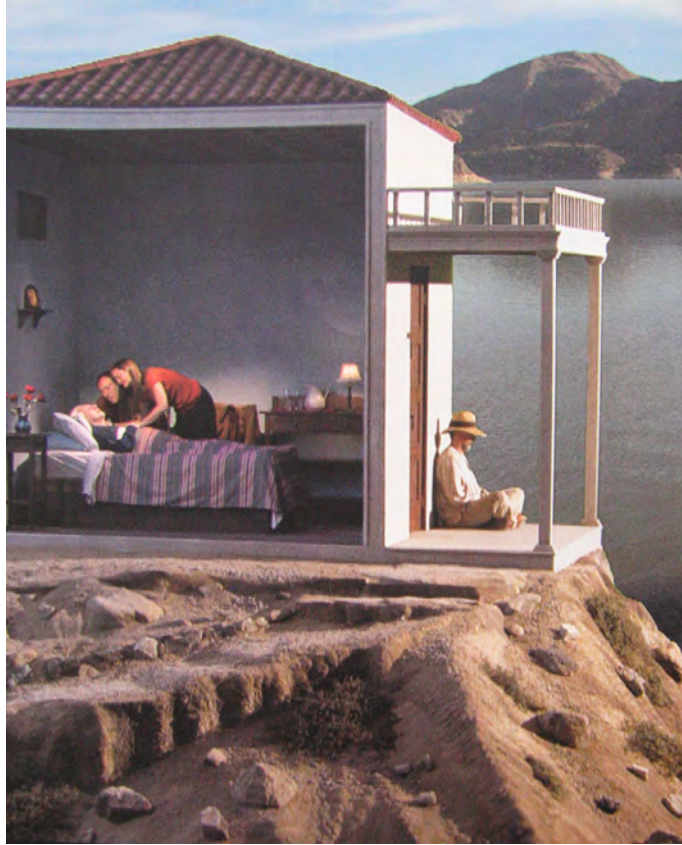


Figura 99

Figura 100



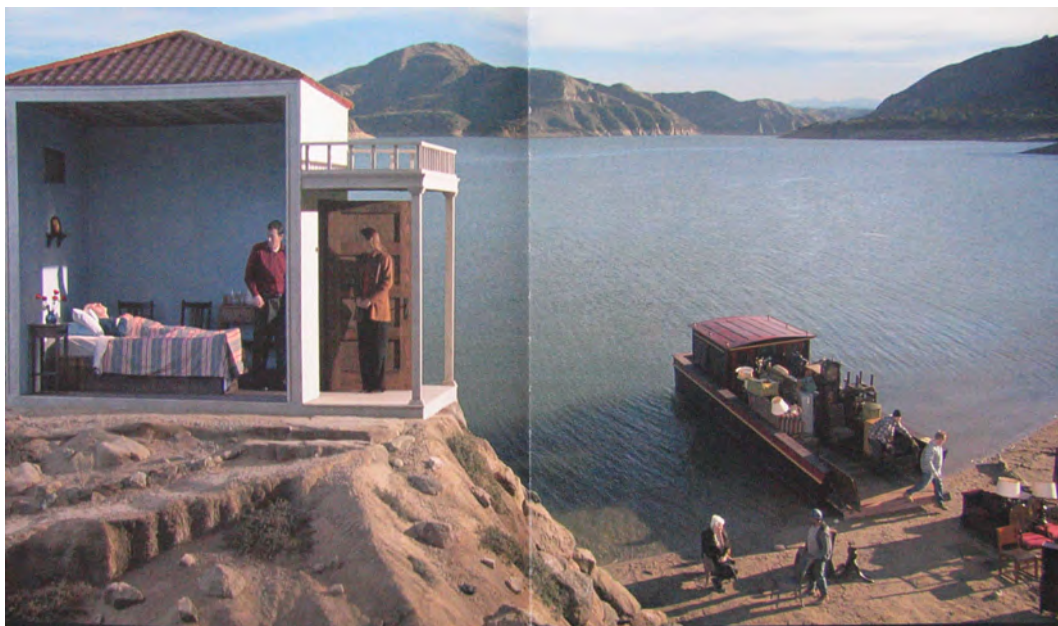


Figura 101

Figura 102



Figuras 99–102.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Voyage (Panel 4)* [*Salir al día: El viaje (Panel 4)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

Ocean Without A Shore (El océano sin orilla), 2007



Figura 103.- Bill Viola, *Ocean Without a Shore (El océano sin orilla)*, 2007. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 90 min. National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia).

El espectador se encuentra en una oscura habitación delante de tres grandes monitores de video. En secuencias de tres o cuatro minutos cada una de las tres pantallas, dos docenas de personas se acercan lenta y sigilosamente desde atrás de una pared invisible de agua cayendo. Se vislumbran brumosos y etéreos en granulados tonos grises, y cuando se acercan y tocan la barrera invisible, haciéndola visible como una poderosa cascada. Pasando esta pared de agua la imagen es transformada a todo color, trayéndolos delante de nosotros a la vida y haciéndolos presentes y reales. Hay algo vulnerable y llamativo en sus llegada, donde cada figura un poco aturrida y vacilante en sus movimientos, permanecen inmóviles y en silencio en sus empapadas ropas, hablando en gestos, movimientos, y miradas emotivas que tienen el peso de miles de palabras. Eventualmente, el inevitable pasaje del tiempo llama a cada votante a volver, como si la muerte hubiera llegado. A veces de mala gana y a menudo con una sensación de paz o haber concluido, pasan de nuevo a través de la pared de agua, cambiando del color vivo a brumosos grises así como ellos desaparecen en la distancia.

Bill Viola describe *Ocean Without a Shore* (*El océano sin orilla*) como “una serie de encuentros en la intersección entre la vida y la muerte”. El video documenta secuencias de cómo una sucesión de individuos lentamente salen de la oscuridad y se aproximan a la luz. Cada persona debe traspasar un invisible vano de agua y luz para pasar dentro del mundo físico. Una vez encarnados, sin embargo, todos los seres se dan cuenta que su presencia es finita y a la larga deben alejarse de la existencia material y volver del donde vienen. El círculo se repite sin fin.

Es una obra creada para la bienal de Venecia en 2007. Fue expuesta en la iglesia del Oratorio San Gallo, del s. XV. Está inspirada por los escritos del poeta senegalés Birago Diop y toma el título del místico sufí Ibn Arabi (1165–1240), que escribió: “El yo es un océano sin orilla. Observándolo no tiene ni principio ni fin, en este mundo y en el próximo”⁶ (Kohn R, “Bill Viola with Rachel Kohn”, 2010).

Emergence (Aparición), 2002

Dos mujeres sentadas a ambos lados de un pozo de mármol en un pequeño jardín. Esperan pacientemente en silencio y solo de vez en cuando reconoce su presencia mutua. El tiempo queda suspendido e indeterminado. Se desconoce el propósito y el destino de las acciones de las mujeres. De pronto su vigilia queda interrumpida por una premonición. La mujer más joven se gira bruscamente y mira hacia el pozo. Increíblemente, ve cómo aparece la cabeza de un joven y a continuación el resto de su cuerpo, derramando agua por encima del borde del pozo hasta la base del mismo y el suelo del jardín.

La cascada de agua atrae la atención de la mujer mayor, que también se gira para contemplar el milagroso acontecimiento. Se levanta, arrastrada por la presencia ascendente del joven. La mujer más joven coge el brazo del muchacho y lo acaricia como si le diera la bienvenida a un amante perdido. Cuando el pálido cuerpo del muchacho alcanza su extensión plena, se tambalea y cae. La mujer mayor lo coge en sus brazos y, con la ayuda de la otra mujer, se esfuerza por posarlo dulcemente en el suelo. El muchacho yace boca abajo sin vida y las mujeres lo cubren con una tela. La mujer mayor acuna la cabeza del muchacho en sus rodillas y finalmente rompe a llorar mientras la mujer joven, embargada por la emoción, abraza tiernamente el cuerpo del muchacho.

⁶Traducción de la autora.



Figura 104.- Bill Viola, *Emergence (Aparición)*, 2002. Fotogramas de videoinstalación (color, sonido), 11 min. 49 s. Proyección de video de alta definición en color, sobre pantalla montada en la pared de una sala oscura, 210 x 210 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (EE. UU.).

Su obra, tomando el paisaje como metáfora, planea en la frontera entre lo limitado e ilimitado, entre el *hard* (duro) y el *soft* (blando), entre el micro y el macrocosmos, entre el espacio y el tiempo, entre el ser y la naturaleza, entre el pensamiento y el sentimiento, entre la vida y la muerte, entre la historia y el presente.

La paradoja es otra de sus constantes, como apuntó el propio artista en el texto *The Visionary Landscape of Perception*:

Una de las fuentes originales de toda filosofía —sostiene el autor— es la paradoja del *hard* y del *soft*, uno de los grandes misterios de la vida y la ventaja de los misterios, es que los misterios no tienen necesidad de ser resueltos, sino solo vividos. El fin de los grandes místicos de la historia era traducir las experiencias y no presentar sus imágenes o descripciones (Guach, 2000, p. 449).

The Darker Side Of Dawn (El lado más oscuro del amanecer), 2005



Figura 105.- Bill Viola, *The Darker Side of Dawn (El lado más oscuro del amanecer)*, 2005. Fotograma de videoinstalación (color), 1 h. 0 min. 60 s. Proyección de un video en color sobre las paredes de una sala oscura. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

The Darker Side Of Dawn (El lado más oscuro del amanecer) es un estudio de un viejo olmo californiano en una ladera de las montañas al norte de Los Ángeles, desde la primera luz del alba hasta el pleno sol y más allá. Una cámara fija registraba las sutiles evoluciones de color y luminosidad de la cambiante luz natural desde el orto hasta la oscuridad total durante varios días. Se editaron las grabaciones para crear un documento condensado de filmación acelerada del pasaje ininterrumpido del tiempo al amanecer y su lento desarrollo hasta la noche, con el fin de que no hubiera ningún movimiento visible de luz o de sombra. Más que verse, se siente la iluminación cambiante y las sutiles variaciones de color en la imagen, y solo un aislado soplo de viento anima visiblemente las ramas del árbol. La obra rota continuamente de la noche al alba y de nuevo a la noche, y entre cada ciclo se alcanzan los extremos de luz y oscuridad.

The Path (La senda), 2002

Es el tiempo del solsticio de verano en lo alto de la montaña. La luz de la mañana revela una gran multitud de gente que transita a lo largo del camino
A través del bosque. Ellos vienen de todos los caminos de la vida, cada uno viaja el camino a su propio ritmo, en su propio y único camino. No hay principio ni final de la procesión de individuos, ellos han estado andando antes de que nosotros los

veamos y ellos andarán después de que les perdamos de vista. El constante flujo de personas sugiere la falta de un orden aparente o secuencia. Como viajeros en el camino, se mueven en un espacio intermedio entre dos mundos. Una pequeña señal en el bosque les permite un paso seguro a través de este estado vulnerable⁷ (Viola, 2002, s.p.).



Figura 106

Figura 107



Figuras 106 y 107.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Path (Panel 2)* [*Salir al día: La senda (Panel 2)*], 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

⁷Traducción de la autora.

La obra de Viola es un reflejo del concepto de lo sublime en la era postmoderna, que se resume en tratar de presentar lo que está más allá de la representación. El filósofo francés Jean-Luc Nancy describe lo sublime como: “un sentimiento, y sin embargo, más que un sentimiento en el sentido banal, es la emoción del tema del límite” (Arya, 2013, s.p.). Esto es lo que sentimos frente las obras de Viola, bien el límite del nacimiento y la muerte en el *Nantes Triptych (Tríptico de Nantes)*, bien pasando de un lado al otro de una cortina de agua en *Ocean Without a Shore (El océano sin orilla)*, o en *Five Angels for the Millennium (Cinco ángeles para el milenio)* realizada en 2001. Estas experiencias extremas del nacimiento y la muerte nos llevan al límite de nuestro bienestar emocional y cognitivo, ya que no conocemos lo que es morir, así como del límite del lenguaje, pues la respuesta que emana del espectador es anterior al lenguaje, como ocurre con el llanto.

La connotación religiosa que conllevan los títulos que Viola ha dado a las obras puede interpretarse como una superación religiosa, donde el yo es una transacción con lo divino. Es innegable la dimensión religiosa de la obra de Viola. De hecho, en 1996 se instaló en la Catedral de Durham *The Messenger (El mensajero)*, una videoinstalación creada en ese mismo año. En 2007 fue galardonado por la American Academy of Religion (AAR) con el premio *Religion and the Arts*, como reconocimiento a su contribución en el campo. Y en 2009 recibió el encargo por la iglesia anglicana de crear una obra de arte para la catedral St. Paul en Londres. Es innegable un trasfondo religioso en su obra, pero más allá de eso, el autor profesa un gran interés en las culturas y las espiritualidades. Viola está muy influenciado por el filósofo indio del s. xx Ananda Coomaraswamy, propiciando un acercamiento entre la filosofía occidental y oriente. Como hemos dicho con anterioridad, este autor está fuertemente ligado a los místicos, ya sean cristianos como San Juan de la Cruz, el sufismo islámico o el budismo zen, que practicó durante su año de estancia en Japón (1980–1981).

El zen resulta fundamental en la concepción de su arte y la manera de entender la vida cotidiana. A pesar de ello, esto no hace que su trabajo sea religioso, en el sentido de que no se apoya en una tradición religiosa particular o doctrina, ni está haciendo ningún reclamo sobre lo divino. Los títulos de obras como *The Arch of Ascent (El arca de la ascensión)* 1992, *Stations (Estaciones)* 1994, *The Messenger (El mensajero)* 1996, *Five Angels for the Millennium (Cinco ángeles para el milenio)* 2001, *The Passions (Las pasiones)* 2003 y 2005, y finalmente *Transfigurations (Transfiguraciones)* 2008 pueden llevar a engaño, ya que no se refieren a un universo alternativo, sino en el mundo real donde Viola coloca su trabajo. En sus obras no se hace una referencia explícita a la pasión de Cristo, por ejemplo, pero sí que quiere ubicarlo en ese contexto. De igual forma pasa con la utilización de Viola de obras de Giotto y Piero della Francesca.

Según Rina Arya, el artista está interesado en las emociones que provocan las imágenes religiosas, con el fin de recrear una visión emotiva en un público contemporáneo, pero no con el fin de inspirar la piedad hacia lo divino.

Entonces, ¿cuál es el tema de su trabajo? Creemos que el tema primario de Viola es la condición humana, el hombre y su finitud (Arya, 2013, s.p.) . Aunque anteriormente hemos afirmado que su obra no era religiosa, hemos de puntualizar que si entendemos

religioso de una manera amplia, como el sentido de comprometerse con su lugar en el universo y el sentido de la vida, su obra es ampliamente religiosa y espiritual.

¿Cómo nos sentimos cuando enfrentamos nuestros miedos más elementales como el ahogamiento? Las evocaciones de lo sublime de Viola no inducen un sentido de trascendencia en el sentido religioso de unirse con lo divino o de la comprensión de nuestra condición como criaturas. Más bien, la experiencia de lo sublime, simplemente afirma el hecho de nuestra inmanencia, que es una inmanencia de lo corporal (Arya, 2013, s.p.).

Por ejemplo, la figura moribunda del *Nantes Triptych* (*Tríptico de Nantes*) no sugiere un mundo más allá de la muerte, pero sin embargo nos recuerda la brevedad de la vida. Según Philip Shaw, lo sublime postmoderno no nos inspira la trascendencia sino la confirmación de la inmanencia (Arya, 2013, s.p.) donde el aquí y el ahora toma una gran relevancia. Las obras de Viola transportan, pero no a un mundo fuera de nosotros, sino que volvemos a lo mundano con una nueva perspectiva. Tras la cara de la moribunda no encontramos la vida eterna sino la fugacidad de la vida y la inmanencia de la carne. Con este regreso a la inevitable moralidad está haciendo lo sagrado cotidiano.

La temática de Viola se basa en los procesos de la vida, el envejecimiento, la muerte y la conciliación de nosotros mismos con los cambios inevitables de la vida. Los actores que participan en sus obras son gente normal, lo que aumenta el poder de la empatía que el espectador siente con su trabajo. La observación de detalles y la manipulación del tiempo y del espacio se traducen en una mayor intensidad de la emoción que producen estas obras. La obra nos implica, convirtiéndose su obra en autorreflexión. Para Rina Arya, su video arte es un espejo de la vida, donde la autopercepción se convierte en un camino hacia el autoconocimiento.

6.4. GIUSEPPE PENONE

Giuseppe Penone nació en 1947 en Gressio, una pequeña población del Piemonte (Italia), donde pasó su infancia rodeado de campos de cultivos y bosques inmensos. Su obra va desde la acción documentada con textos y fotografías hasta la escultura, la litografía o el dibujo. Su tema principal es la simbiosis entre la naturaleza y el cuerpo humano, donde también entra una búsqueda del azar, las representaciones culturales, la memoria y el paso del tiempo. El tiempo es un elemento consustancial en sus obras.

El artista destacó en los años setenta, dentro del contexto italiano, al ser el artista más joven asociado al arte povera. Las propuestas efímeras, las intervenciones en la naturaleza y el uso de materiales no comunes en el campo de la escultura caracterizan sus primeras obras, las cuales tienen una referencia constante a gestos tan primordiales como el tacto y la vista.

La serie que pasamos a describir recibe el nombre de *Alpes marítimos*. En la obra *Seguirá creciendo excepto en aquel punto* (1968), el artista hace modelar su mano en bronce y la instala apretando el tronco de un árbol joven. Cuando se instala la mano de bronce en el tronco del árbol la obra no se da por concluida; es necesario esperar a que la mano quede envuelta por el árbol. Comparar los distintos tiempos y vivir con respecto a ellos trae una nueva conciencia y cambia nuestra relación con la obra.

Otra de sus obras consiste en inscribir la marca de su cuerpo sobre el tronco con un alambre, titulada *El árbol recordará el contacto* (1968). Estos trabajos se basan en entender la madera como un material dúctil, que se puede modelar; por otro lado, buscan reflejar la distinta concepción de la temporalidad del árbol y del ser humano



Figura 108.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (*Alpes marítimos. Seguirá creciendo excepto en aquel punto*), 1968 - 1978. Reproducción en bronce de la mano del artista adherida al tronco de un árbol (ailanto). Bosque de Gressio, Italia

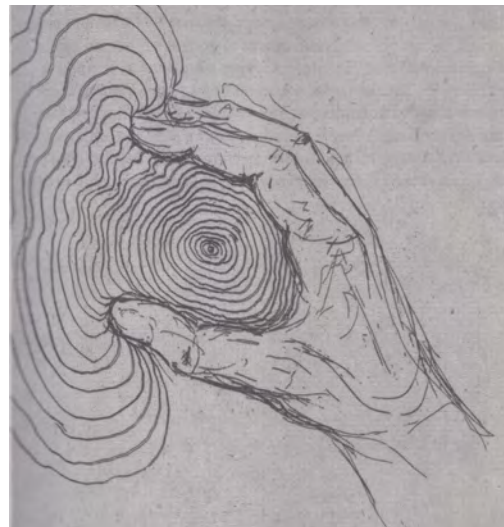


Figura 109.- Giuseppe Penone, Dibujo de *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (*Alpes marítimos. Seguirá creciendo excepto en aquel punto*), 1968.

En *Tres palabras dichas en el mismo momento*, proyecto para *Alpes marítimos*, el artista hace una comparación entre tres árboles entrelazados (que se convertirán en un sólo árbol), y el sonido que emiten tres personas que hablan a un mismo tiempo (que se convierten en un único sonido). Y al igual que las ondas sonoras se penetran entre sí para formar un sonido singular, los tres árboles, al crecer, forman un sólo volumen, un árbol único. Las obras se introducen dentro del curso de las cosas, como si el artista tuviera un cierto control del tiempo.

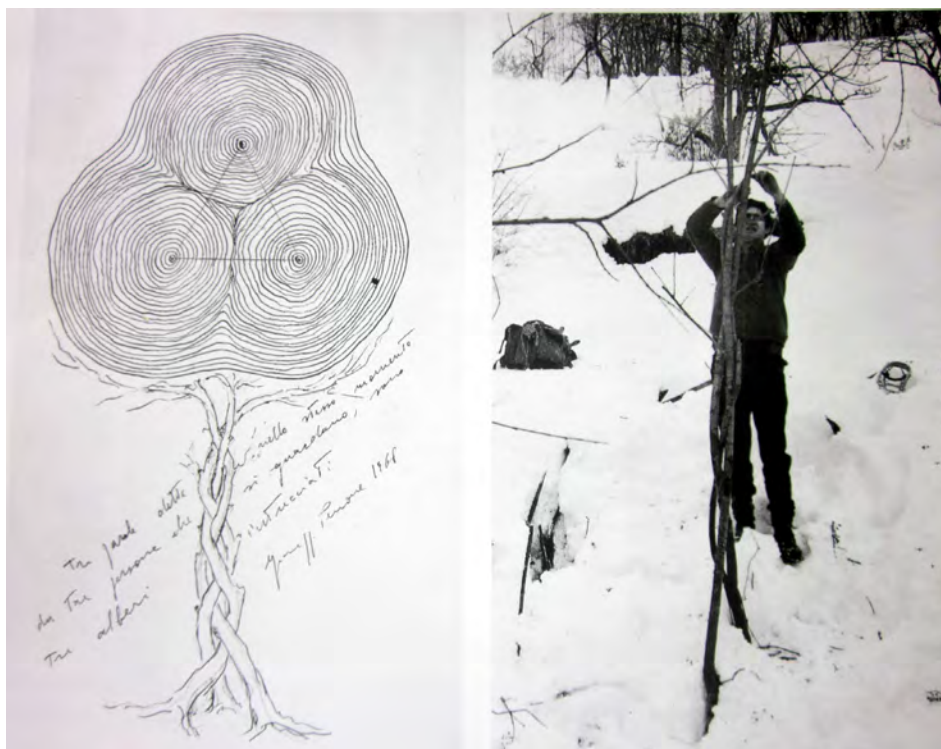


Figura 110.- Giuseppe Penone, *Tre parole dette nello stesso momento* (*Tres palabras dichas en el mismo momento*), 1968. Proyecto para *Alpi Marittime*. *Ho intrecciato tre alberi*. Tinta y lápiz sobre papel, 50 x 35 cm. Archivo Penone, Turín.

El artista impone un orden humano al caos natural. El campo de acción de la obra no es ecológica, sino psicológica. Por un lado, se trata de una manifestación que singulariza al árbol que ha sido tocado frente al resto de árboles; pero, al mismo tiempo, percibe lo universal en el corazón de lo singular. Es una evolución plástica en el tiempo y del tiempo a la vez, que propone una versión muy particular de la mitologización del yo.



Figura 111.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*. *Ho intrecciato tre alberi (Alpes marítimos. He entrelazado tres árboles)*, 1968.



Figura 112.- Giuseppe Penone, *Alpi marittime*. *Albero, filo di zinco e piombo (Alpes marítimos. Árbol, hilo de zinc y plomo)*, 1968. Sobre un árbol coloca un hilo de zinc con veintidós clavos de plomo, misma edad que el artista tenía en ese momento. Palacio Grassi, Venecia.

En 67, 68, 69 el artista puso tres círculos de alambre alrededor del árbol. De ellos, el primero fue incrustado en la corteza, el segundo tenía el mismo perímetro que el tronco y el tercero medía el tamaño que tendría el tronco al cabo de un año. Penone realizó la obra en 1968, pero los anillos correspondían al crecimiento del árbol en 1967, 1968, 1969, de donde procede el título.

En otra de sus intervenciones colocó una jaula encima de un árbol para que, a través de la fuerza de crecimiento del árbol, levantara hacia el cielo la reja. Dicha obra tiene por título *Al crecer levantará la reja*.

En todas estas obras de la serie *Alpes marítimos* vemos que ha habido una transposición del carácter conmemorativo propio de la escultura hacia el carácter testamentario que tienen las obras hechas sobre los árboles: recuerdo de un gesto, recuerdo de la mano o, como veremos más adelante, de la piel o del soplo. La obra se convierte en otro yo del escultor.

En 1969 realiza el primer árbol descortezado, obra que dará lugar a múltiples reediciones y variaciones. Se trata de separar los anillos de crecimiento de una viga hasta develar el corazón del árbol, dejando al descubierto un largo cilindro liso, erizado por numerosos

nacimientos de ramas. En ambas obras la superficie se desgarrara para revelar el secreto que guarda su estructura, un saber primordial, e introduce la búsqueda interior de la vida en aquello que está muerto. El trasfondo de esta búsqueda de lo vivo en la muerte lo encontramos en Leonardo da Vinci, artista al que Penone hace múltiples alusiones en sus escritos.



Figura 113.- Giuseppe Penone, *Albero di 3,50 m. (Árbol de 3,5 metros)*, 1970. Madera, 348 x 19 x 9 cm. Colección del artista, Archivo Penone.

Según Catherine Grenier, toda la obra de Penone está “impregnada de dos sentimientos contrapuestos: por una parte, el drama que constituye el movimiento y, por otra, la serenidad que aporta la experiencia del tiempo que, a través de la naturaleza, se desvela en su posibilidad de infinito. El gesto es un acto inaugural, que solamente el tiempo conducirá hasta su final: la forma” (Grenier, Penone & Rimmaudo, 2004, p.25). De esta

manera, la mano que aprieta quedará engullida en una protuberancia leñosa del tronco; los tres árboles entrelazados se convertirán en un único árbol triple; y el alambre metálico se grabará en la profundidad de la corteza, en cuya superficie se marcará una cresta. El artista le produce una cicatriz al árbol, pero al mismo tiempo testimonia la reacción vital del árbol de integrar aquello que le molesta dentro de su estructura, a través de una lenta asimilación y sutura. De esta manera, la forma se constituye como testimonio de un gesto, pero no la tiene como finalidad, pues puede que el crecimiento nunca se dé.



Figura 114.- Giuseppe Penone, *Albero - Porta (Árbol -puerta)*, 1993-1995. Sequoia, 256 x 120 x 120 cm. Colección del artista.

Con *Árboles* el escultor no crea, sino que hace aparecer la forma del propio árbol, prefiguración de sí mismo, que vuelve a salir a la luz. Y aunque el proceso implica cierta participación del artista, que con su trabajo separará las escorias del tiempo y desvelará el árbol interior, estamos cerca del objeto encontrado. El artista pondrá en escena este descubrimiento de maneras diferentes, conservando en un primer momento el contexto de la viga, como zócalo, y más tarde, a partir de los años ochenta, separando totalmente

las capas del tronco y levantando el árbol en el espacio, pero manteniendo intacta la parte interna de la viga, para que sirva de peana natural de la obra erigida. Entonces los *Árboles* muy grandes se desdoblaron en dos partes: la superior y la inferior, presentadas en una simetría invertida, debido a las peanas constituidas por los dos extremos opuestos del tronco. Algunos serán inmensos, como el *Árbol de 12 metros* [*Albero di 12 metri*], que instala en el espacio central del Museo Guggenheim en 1982. En otros casos, los anillos del árbol se separarán siguiendo el movimiento en espiral, impulsando una torsión a la forma general, que entonces tiene el aspecto de un tornillo. Por último, en los años noventa, unos árboles de un formato muy grande recuperados después de una tormenta, enteros y no en forma de viga, serán atravesados de parte a parte por una ventana que destripa el árbol, salvaguardando su corazón, un minúsculo doble de sí mismo inscrito en su interior. A partir del mismo procedimiento, el artista explorará diferentes formas, así como posibilidades de exposición, que redoblarán los dispositivos de presentación en el marco del museo o la galería: un árbol presentado sólo, varios árboles apoyados en la pared, una cabeza sostenida por un travesaño oblicuo, un bosque de árboles erigido en el espacio, una combinación de diferentes tipos de árboles y modalidades de exposición.



Figura 115.- Giuseppe Penone, *Albero elicoidale* (Árbol helicoidal), 1988. Madera, 800 x 30 x 30 cm. Colección particular.



Figura 116.- Giuseppe Penone, *Árbol-libro*, 1989. Fotografía tomada durante la realización de la obra.



Figura 117.- Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles (Cedro de Versailles)*, 2000-2004. Madera de cedro, 630 x 160 cm. Colección particular.



Figura 118- Giuseppe Penone, Albero di 12 metri (Árbol de 12 metros, 1980 – 1982. Madera, 600 x 50 x 50 cm. Tate Modern, Londres.

En las obras realizadas con árboles el artista intenta remontar el tiempo, bien resucitando de alguna manera el origen al mostrar el árbol interior mucho más joven, o bien transformando el futuro crecimiento del árbol, como ocurre en *Alpes marítimos*. Esta es una línea fundamental que su obra comparte con la hierofanía.

Para conocer cómo Penone desarrolla el concepto del *espacio* nos remitiremos a su primera exposición individual en la galería Sperone, en 1969, donde, en vez de mostrar los trabajos realizados en el bosque, trasladó las experiencias de perturbación realizadas en el bosque al espacio de la galería. Así, a través de intervenciones sutiles - una baldosa de hormigón que sobresale ligeramente del suelo, algunos ladrillos que emergen de la pared, una entrada de aire en el cristal de la ventana - explora y perturba las fronteras del espacio cerrado. Mientras que el bosque hacía perceptible el tiempo vegetal, en esta intervención de la galería hace perceptible la finitud del espacio, relacionándose así el tiempo y el espacio finitos (es decir, el hombre) con el tiempo y el espacio universales.

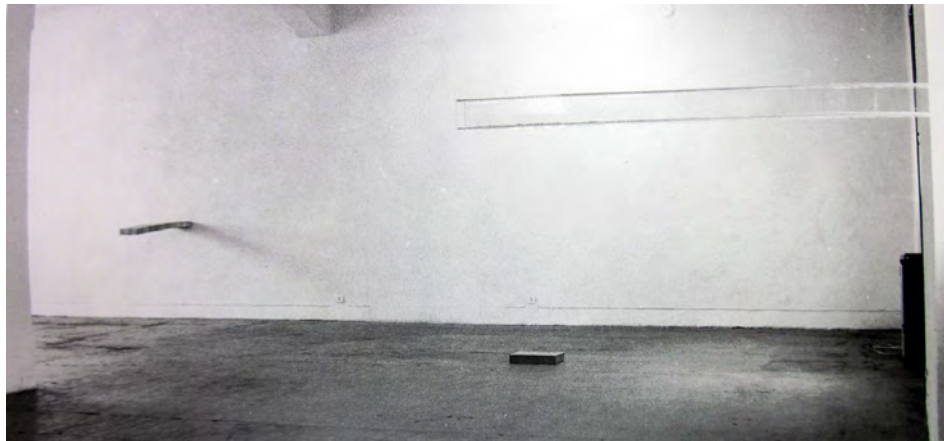


Figura 119.- Giuseppe Penone, *Indicazione dell'aria, indicazione del pavimento e indicazione del muro* (*Indicación del aire, indicación del suelo, e indicación del muro*), 1969. Galleria Gian Enzo Sperone, Turín.

Otra manera en la que artista sondea el espacio es a través de los límites de su propio cuerpo. En su obra *Invertir los propios ojos* (1970), Penone se pone sobre las pupilas unas lentes de contacto hechas de espejo, transformando la relación del hombre con su entorno. El espectador puede ver lo que el artista podría ver a través del reflejo de las lentillas, y el artista pierde su visión. El artista se convierte en objeto y la comunicación entre artista y espectador desaparece. Al mismo tiempo, este límite físico de su cuerpo le permite tener otra perspectiva íntima de sí mismo y de su relación con el entorno. Esta obra contiene la génesis de todas sus obras: el observarse primero a sí mismo, para abandonarse a la experiencia de una proyección fuera de sí mismo, en una materialidad, en un tiempo, en una conciencia dilatada.

Para el artista, la experiencia íntima de ceguera corresponde a una retroproyección de la mirada hacia el interior del cuerpo. De este modo, el ojo se concibe al mismo tiempo como una superficie de recepción y como el emisor de una proyección de uno mismo hacia el mundo (Grenier, *Penone & Rimmaudo*, 2004, p.43).



Figura 120.- Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi (Invertir los propios ojos)*, 1970. Serie de siete fotografías, 40 x 30 cm.

Con la obra *Desplegar la propia piel*, Penone inaugura una nueva dimensión de su trabajo. Constituye un mosaico con las huellas que deja nuestra piel, a la manera de una cinta de piel devanada en el espacio. Este despliegue fuera de los límites del cuerpo hace una equivalencia entre la piel y la escritura. “Mediante el simple contorno de las huellas, el artista propone una escritura sin palabras, hermética y sin embargo familiar, que podrá conquistar e incluso contener el espacio” (Grenier, *Penone & Rimmaudo*, 2004, p.35).

Cuando la piel se despliega de esta forma guarda cierta similitud con lo vegetal, como si de la huella de un tronco se tratase. Penone desarrollará esta similitud cuestionando dónde termina el reino vegetal y comienza el reino animal, así como dónde termina lo natural y comienza lo cultural. El hombre superará sus límites —según Penone— renunciado a su estatus de ser humano e integrándose en el orden natural. El humano se traduce en “ser otro” es decir, “ser árbol”, “ser bosque”, “ser lenguaje” o “ser río”, como en la obra que veremos más adelante.



Figura 121.- Giuseppe Penone, *Deplegar la propia piel - ventana*, 1970-1972. Exposición en la Documenta 5 (1972) celebrada en Museum Fridericianum, Kassel (Alemania).

A través de las *huellas*, el artista propone una superación de los límites de lo visible. Si en sus primeras intervenciones abordaba los límites del tiempo frente al prolongado tiempo de lo vegetal, el infinito del universo y las profundidades de la materia y la memoria a través de los árboles descortezados, ahora, a través de las huellas, supone el exceso de lo diminuto en el campo de la visión. Esto lo hace presente en su obra titulada *Desplegar la propia piel-Ventana* (1970-1972), que expuso en la Documenta V de Kassel (1972), donde cubre los cristales de una ventana del museo Fridericianum con huellas ejecutadas sobre una gelatina transparente. En ella hay una visión y una ocultación: la imagen exterior queda obstruida por la imagen de la piel. La huella es considerada en el mundo urbano como una rastro inoportuno, una suciedad orgánica que se hará desaparecer. Frente al paisaje de la ventana, limpio e inocente, se presenta un paisaje íntimo e indecoroso.

Con su obra *Guante [Guanto]* el artista realiza la mimesis de una de sus manos y la presenta como invertida, atrapando al espectador en un juego de mimetismo que resulta inquietante. Giuseppe Penone hizo un moldeado en yeso de una de sus manos, que posteriormente sumergió en látex, de manera que se formara un guante. Este guante lo giró del revés y se lo puso en la otra mano. De esta forma, tiene una mano con la piel en positivo y otra con la huella de la piel en negativo. Sólo se entiende la obra a través de la visión que desprende el tacto.

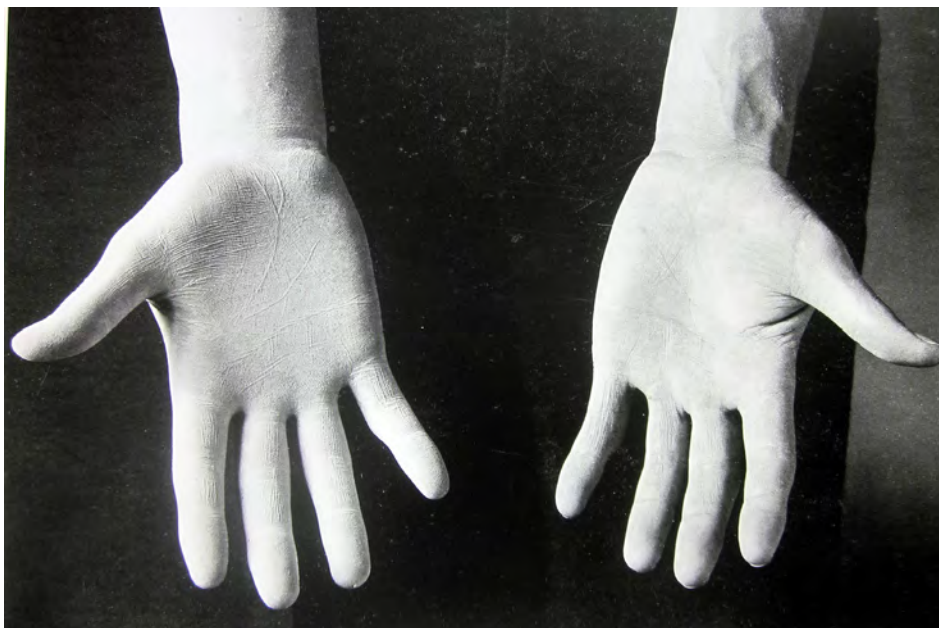


Figura 122.- Giuseppe Penone, *Guanto (Guante)*, 1972. Fotografía a color, 34,3 x 41,1 cm. Colección privada, Italia

Lo que propone Penone como invención es la aplicación de este concepto en el campo de la arqueología: encontrar o reencontrar la forma escondida, sacar a la luz la verdad olvidada. Sus siguientes trabajos serán variantes sobre los mismos temas. Contacto con los árboles y con la cera, huella de la piel sobre el vidrio, sobre la piedra, sobre el papel, moldeado de las partes del cuerpo, de los párpados, de la ropa... El tacto es la forma esencial de la constitución de las imágenes, el primer estado del conocimiento, que el artista sitúa por delante de la vista. Cada uno de nuestros gestos deja imágenes (huellas) en el mundo que nos rodea. Su obra reclama una mirada táctil. De esta forma, sin representar, la obra se inscribe dentro del campo de la representación.

En sus obras *Presiones [Pressioni]* crea la sensación de inmersión, de proyección del mundo de lo invisible en el de lo visible, de una emergencia de la imagen desde el territorio de los muertos. Una presión de su piel sobre grafito se proyectará sobre las paredes de una sala. Una huella ampliada a una escala gigantesca y dibujada por el artista. La primera vez que se llevó a cabo esta obra se realizó en forma de friso. El procedimiento se interpretó de maneras diferentes según las instalaciones: en Lucena, en 1977, recubría casi toda la

pared, articulada con los moldeados; mientras que en el centro Pompidou, en 1981, o en el MOMA, en 1982, se desarrolló en bandas superpuestas. La obra se puede interpretar de dos formas: la imagen difundida por un proyector potente; y que el artista debe copiar en la oscuridad; y la proyección sobre las paredes del propio cuerpo del artista, dedicado a este titánico trabajo de grafía sobre muchos metros cuadrados de muro. El carácter de esta obra es efímero, ya que sólo se conserva una, y jamás es reeditada de la misma manera. La obra se reduce al tiempo que permanece la exposición.

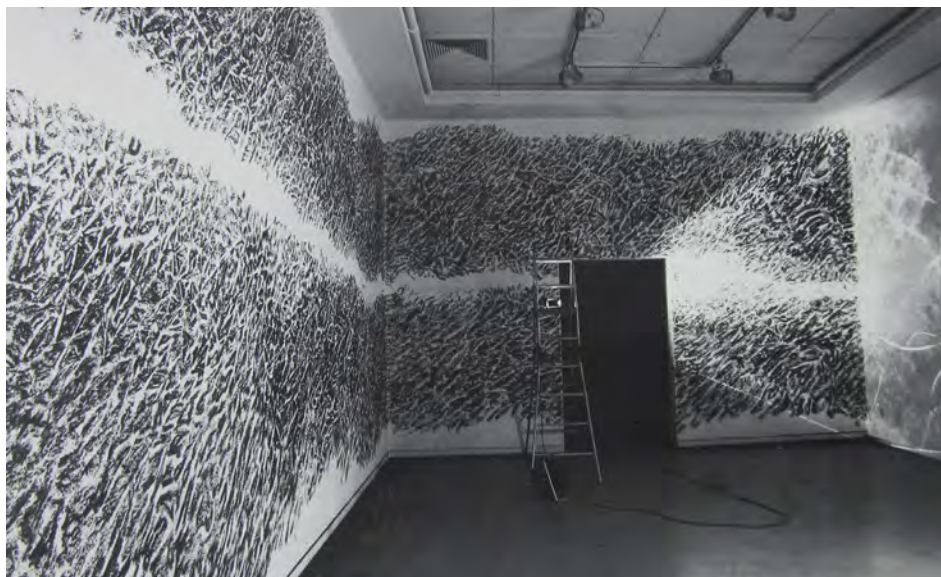


Figura 123.- Giuseppe Penone, *Pressione (Presión)*. Fotografías realizadas durante la ejecución de la obra.



Figura 124.- Giuseppe Penone, *Pressione (Presión)*. Fotografías realizadas durante la ejecución de la obra.

En esta obra, lo que se ve alterado es el espacio. La imagen proyectada lo inunda todo: el artista (a quien las fotografías de la instalación muestran tejiendo su malla sobre el muro como una araña su tela), la arquitectura desbordada por la imagen y, por último, el espectador, rodeado por todas partes, inmerso física y visualmente en la obra. El cuerpo se convierte en paisaje que se despliega en una *fibrosidad* áspera y un poco sucia. Esta es la sensación que domina todas estas instalaciones: el cuerpo es un fósil y el artista un arqueólogo que saca a la luz los estratos enterrados de una memoria endurecida y los proyecta sobre la pantalla de la conciencia. En esta obra, como más tarde en las huellas hechas de espinas, *Despojo de oro sobre espinas de acacia (boca)* (2001-2002), el doble principio de atracción y repulsión, de vida y muerte, se pone de manifiesto mediante la propia técnica utilizada, y se traspone en el material. El negro friable y pulverulento del grafito y la punta acerada de la espina inscriben en la superficie de la obra una contradicción que disuade cualquier impulso empático.

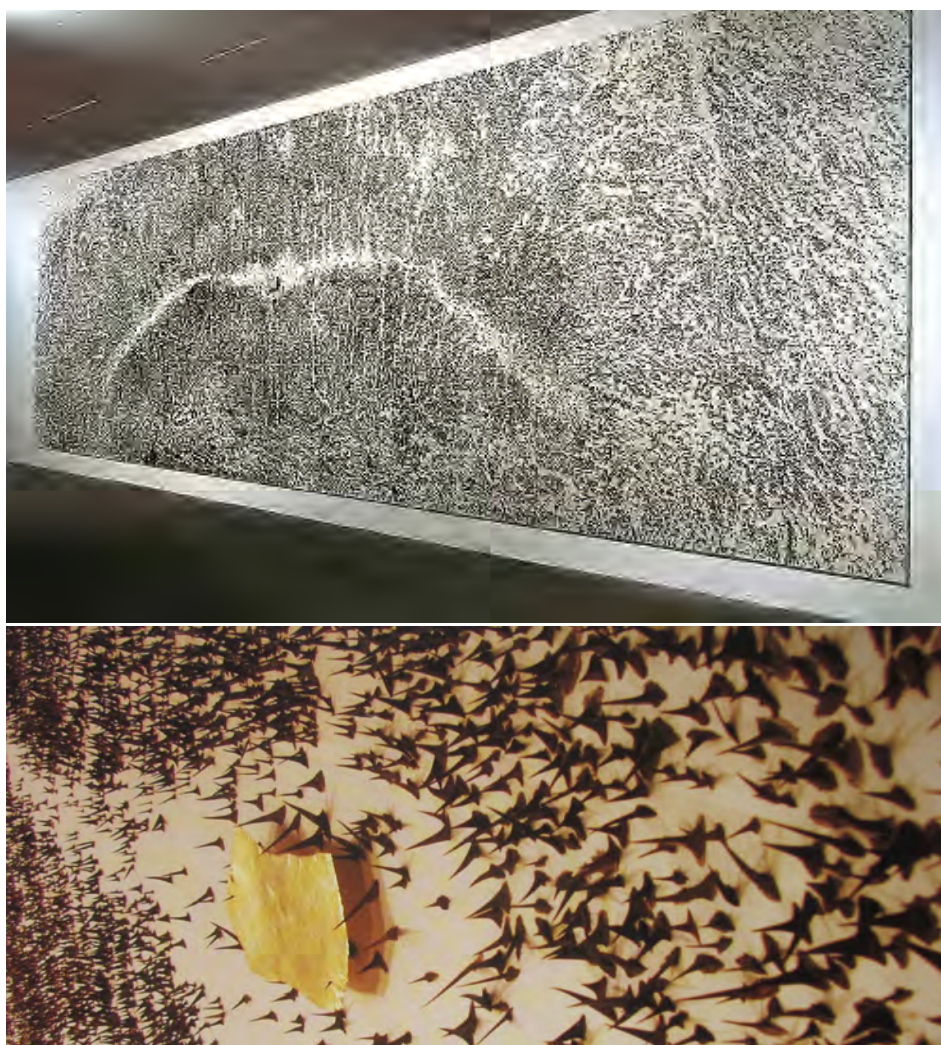


Figura 125.- Giuseppe Penone, *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca)* [*Despojo de oro sobre espinas de acacia (boca)*], 2002. Lienzo de lino, seda, espinas de acacia y lámina de oro, 1200 x 300 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Roma.

Por otro lado, se trabaja la relación macrocosmos-microcosmos, como ocurre en su obra *Párpados* [*Palpebre*]. La huella de sus párpados se despliega sobre una longitud de 10 metros, donde el espectador toma como referencia el tamaño de una hormiga. Varios años después de haber realizado los primeros párpados gigantes, su tamaño se ha visto incrementado, hasta superar los 30 metros de longitud, y ahora consiste en un mosaico, donde los párpados están sobrepresionando la huella. Para ello utiliza agujas clavadas en el soporte, que erizan la superficie de la tela, dibujando una silueta humana, que el espectador solamente podrá descubrir mirándola desde muy cerca.



Figura 126.- Giuseppe Penone, *Palpebra (Párpados)*, 1989. Carbón fijado sobre lienzo preparado con acrílico, 218 x 714 cm. Centro Pompidou, París.



Figura 127.- Giuseppe Penone, *Palpebra (Párpados)*, 1989-1991. Fotografía tomada en el taller del artista, 1991.

Por último, otra inquietud de Penone es reflexionar sobre la capacidad simbólica de la obra artística en *Ser río 1* (1981), en la búsqueda del doble natural. A partir de una piedra del río, se dedicará, en un lento trabajo de copia empleando las técnicas tradicionales de perfeccionamiento, a duplicar con exactitud esta forma natural, imitando el trabajo del propio río. Es la proyección del tiempo prolongado en la materia, es decir, la acción que ha realizado el propio río durante largo tiempo sobre la piedra. En su forma encierra la memoria de una conjunción de tiempos: el de la cantera de la que se ha extraído, el del trabajo del arroyo que él duplica y el del gesto del escultor del que emana. La otra piedra, la que ha labrado la naturaleza, sólo remite a una memoria opaca: el curso del agua ha borrado su origen, y nace más bien de una progresión en el olvido, de una erosión del origen. Una piedra no tiene sentido sin la otra, porque presentar la obra sin la evocación de la mimesis equivaldría a borrar la memoria que la constituye en escultura.



Figura128.- Giuseppe Penone, *Essere Fiume 1 (Ser río 1)*,1981. Piedra natural y piedra tallada, 40 x 40 x 50 cm. Colección particular, Turín

La forma de piedra por sí misma no suscitará ningún interés, porque no tiene ningún valor de lenguaje. En cambio, si se esboza cualquier forma antropomorfa en la piedra, enseguida tiene un valor de lenguaje. Esto seguramente representa un límite enorme y, al mismo tiempo, una posibilidad real de la escultura en relación con la pintura. En la escultura se puede realizar un objeto que entre en la categoría de objeto natural, y que de este modo no tenga ninguna capacidad propia de comunicación. Como cada trozo de piedra tiene una identidad determinada: es imposible hacer dos veces la misma piedra. Un río jamás lo habría hecho. Es entonces cuando la pieza adquiere un valor de lenguaje.

Penone sigue investigando el doble natural, pero esta vez de un árbol desarraigado hecho de bronce. El bronce está relacionado, para las civilizaciones primitivas, con una concepción animista del mundo, que entiende la naturaleza en términos de fluidez y que concibe una comunicación íntima de lo animado y lo inanimado. Por su similitud con lo vegetal se integra perfectamente en el ambiente natural, y su capacidad de transformación lo convertirá en el material predilecto del artista.

Copiando árboles en bronce con la ayuda de un molde y ubicándolos en el espacio natural, Penone está cuestionando el sentido de la vista, pues resulta muy difícil diferenciar el original de su copia en bronce. La mirada se emociona al ver un árbol desarraigado, tendido en el suelo, incluso antes de saber que es una escultura. Y entonces hay que considerar algo inquietante: hasta qué punto la vista se puede llevar a engaño, cuáles son los límites de nuestros sentidos, incapaces de reconocer una imagen. Otra inquietud con la que también juega el artista es la de la temporalidad: este árbol de bronce perdurará, si no eternamente, al menos durante más tiempo que los árboles que lo rodean.

Pero hay una cuestión fundamental que no se nos puede escapar, cual es la del estatus del doble en el campo del arte, donde un segundo moldeado estaba prohibido, pues el fin del arte era interpretar la naturaleza.



Figura 129.- Giuseppe Penone, *L'Albero delle vocali* (Árbol de las vocales), 1999-2000. Jardin des Tuileries, París.

Uno de los recursos utilizados en el lenguaje simbólico es la paradoja. Penone también la ha desarrollado en su obra, buscando en la perturbación que produce la obra la oportunidad de que el espectador reflexione y la interiorice.

Otra cuestión esencial, en lo que se refiere a la escultura, es el contraste: una obra no existe si no hay un contraste. El contraste puede ser que la escultura sea blanda, cuando debería de ser dura, la confrontación de algo vacío y algo lleno... También

puede haber en ella contrastes psicológicos. Y es precisamente la presencia de estos efectos desestabilizadores sobre la visión, que obligan a la reflexión, lo que nos permite interiorizar las obras (Grenier, *Penone & Rimmaudo*, 2004, p.150).

En *Patatas [Patate]* (1977), lo monstruoso llega a su máxima expresión. Patatas con forma de nariz, oreja y ojo rayan lo grotesco. Las Calabazas que realizaba con el mismo principio, haciéndolas crecer dentro de un molde de su imagen, se presentan como parodia del rostro, deforme y fascinante. La antropomorfización de los elementos naturales, lejos de ser una belleza bucólica de las personificaciones mitológicas, tiene un carácter agresivo y muy peyorativo de la imagen del hombre. Penone las presenta fundidas en bronce en medio de un montón de patatas donde resulta difícil diferenciarlas.



Figura 130.- Giuseppe Penone, *Patate (Patatas)*, 1977. Cinco esculturas antropomorfas en bronce. Museo de Arte Contemporánea, Castillo de Rivoli, Turín.

Con esta obra el artista pretende invertir ambos reinos: el humano y el vegetal. La simetría es al humano lo que la forma humana al reino vegetal. El hecho de que se hayan creado esas formas con el propio crecimiento del tubérculo al encontrarse en un molde tiene algo de *mágico*, de carácter mítico, algo insólito, que sobrepasa la normalidad. El absurdo para Penone forma parte del lenguaje. Por ello busca la contradicción. Añade el elemento de *sorpresa* y funciona como agente de reflexión.

En *Soplos*, que realiza en 1978, proyecta el cuerpo fuera de sí mismo en una proyección vitalista. En este caso la contradicción se produce en el empleo de los materiales. Convertir

en sólido lo que es inmaterial, como el soplo, es una contradicción, y la contradicción es un elemento que estimula la imaginación.

Soplos se presenta como unas grandes ánforas de terracota de tamaño humano, manifestaciones metafóricas del acto de soplar y del desarrollo del soplo en el espacio. La huella del cuerpo vestido del artista es la matriz de un movimiento cuya masa de barro reproduce las etapas, desordenado más cerca del cuerpo y luego distribuyéndose armoniosamente en el espacio, como una bolsa de respiración, formando una excrecencia del espacio corporal. El imaginario y la observación se combinan en esta obra, para la que Penone estudió las representaciones tradicionales del aire y se inspiró principalmente en dibujos de Leonardo da Vinci sobre el movimiento de los vientos. La emanación del soplo se representa mediante una pieza de bronce incorporada en la embocadura de la "vasija", que es un modelado del interior de la boca. Por primera vez el artista debe asociar una forma que no estaba predeterminada o que no existía previamente en la lógica interna de la obra.



Figura 131.- Giuseppe Penone, *Studio per Soffio* (*Estudio para Soplo*), 1978.



Figura 132.- Giuseppe Penone, *Soffio 6* (*Soplo 6*), 1978. Terracota, 158x 75x 79 cm. Centro Pompidou, París.

A pesar de partir de una idea simple —expresar el soplo—, el artista mezcla elementos figurativos distintos y varias modalidades de representación y de registros: descriptivo, metafórico, mítico y también estético. Primero realizó *Estudios para Soplo*, que figuraban en las fotografías como un pulverizador, un fuelle, lleno de ceniza, y creó unas nubes un tanto misteriosas, de formas diferentes, ya que cada soplo es distinto. Luego estudió cómo Leonardo da Vinci había plasmado los líquidos en sus dibujos, así como la representación de nubes y dragones en los dibujos chinos, llegando a la forma general sintética que se da cuando se sopla el vidrio: la forma oval.

Con esta obra, el artista apuesta por una escena ilusoria del mundo de la imaginación en vez de registrar una forma o una huella de la naturaleza.

En relación a la seriación, cabe destacar que el artista deja constancia de *un* soplo, no *del* soplo; de *una* huella, no de *la* huella. Esta individualización de la obra es un aspecto fundamental de su trabajo, pues la imagen en su singularidad no es negada, sino liberada del sistema de la representación.

El artista empieza a trabajar a principios de los años noventa en *Anatomías*, sus primeras obras realizadas en mármol, que se podrían comparar con los *Árboles* descortezados —en ambos casos se trata de liberar la estructura interna de la materia—, si bien este nuevo proyecto se inscribe en un orden diferente, ya que constituye una interpretación del escultor, más que una revelación. De hecho, las vetas del mármol no son líneas estructurales de la piedra, y el volumen que separa el cincel del escultor es ficticio. Aquí la obra juega con el poder de sugestión del trabajo que, identificando las vetas de la piedra con las venas del sistema sanguíneo, crea la ilusión de una palpitación de la materia.



Figura133.- Giuseppe Penone, *Anatomía 1 bis* (*Anatomía 1 bis*) dentro de *Anatomía 1*, 1993. Mármol blanco de Carrara.

Algo que es esencial en la pintura, pero sobre todo en la escultura, es creer en la magia de la realidad. Creer que hay un alma en la materia que genera la obra. Sólo si se modela una forma que tiene vida se puede realizar un trabajo escultórico interesante.

Para Penone, revelar la vida de un objeto, de un material, es un gesto pagano, porque no lo vincula a ningún dogma religioso; pero nosotros pensamos que el hecho de conceder un valor a la vida y constituirlo como el objetivo de la búsqueda del artista en la materia responde al ideario antropológico del hombre religioso, a pesar de que Penone haya comunicado expresamente que no busca una cualidad transcendental en la naturaleza (es decir, inducir a una consideración del carácter místico de la realidad).

En sus últimos trabajos, sus materiales predilectos son el mármol, el cristal, el oro y el laurel; todos ellos materiales preciosos y simbólicos, así como fuentes de difusión. Donde los artistas povera buscaban la energía, privilegiando en particular los materiales cargados con una capacidad de irradiación de calor; donde el propio artista insistía en la energía física que se expresa en el mecanismo de crecimiento, hay hoy una dimensión más descarnada, más sutil, de la irradiación de la materia que sale a la luz, y que más bien acompaña a un proceso de sublimación.

En 1993, Penone realiza *En la punta de los dedos [Sulla punta delle dita]*, una obra de bronce y cristal. A partir de ese momento, el cristal se convertirá en el material predilecto de una serie de obras que manipulan la luz. Después de realizar los modelados de árboles en bronce, de un estilo perfectamente ilusionista, emprende con el cristal una desmaterialización, una espiritualización del elemento natural, tanto por el efecto de la luz, considerada en todas sus dimensiones, a la vez físicas y simbólicas, como por el del cristal que la recibe y la difracta. Giuseppe Penone introduce un elemento de fascinación en su obra a través de este valioso material que es el cristal, normalmente utilizado para objetos pequeños, pero que se convierte en una materia espacial, transformando el tronco del árbol que en un conductor de luz. El efecto del tratamiento con chorro de arena, que reproduce en la superficie las rugosidades de la corteza, le da a esta luz una cualidad de interioridad, de concentración, que confiere a la obra un aire misterioso.



Figura 134.- Giuseppe Penone, *Sulla punta della dita* (*En la punta de los dedos*), 1993. Bronce, cristal, y hierro, 150 x 90 x 90 cm. De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg (Países Bajos).



Figura 135.- Giuseppe Penone, *Sulla punta della dita* (*En la punta de los dedos*), 1993. Terracota y vidrio fundido, 138,4 x 90,2 x 92,7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.



Figura 136.- Giuseppe Penone, *Propagazione* (*Propagation*), 1995-1997. Parafina, vidrio, papel, tinta, acrílico y agua, H 22 x W100 x D1200 cm. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Japón).

Nuestra respuesta a la pregunta de cómo Penone transmite la trascendencia se fundamenta en el símbolo que comparten la obra de arte y el objeto sagrado. El artista ha desarrollado otras características comunes con la hierofanía, como una nueva perspectiva del tiempo, la transformación del espacio, la capacidad simbólica de la obra a través del doble natural, así como el recurso de la paradoja, utilizados como elementos en la estructura originaria de sus obras.

La temática elegida también es importante, revelando una fusión entre el hombre con la naturaleza. Penone entiende el cuerpo humano como el lugar, el instrumento de una revelación. A diferencia de los románticos, Penone siempre ha sido partidario de evidenciar el poder del cuerpo humano. En los primeros trabajos, inscribe al hombre en una naturaleza que le supera, proyecta fantasmagóricamente su cuerpo en una temporalidad diferente.

Con sus trabajos de imitación, lo que pretende crear es una equivalencia física de los procesos naturales, a la que se suma una significación intelectual. El despliegue de su cuerpo en el espacio, la petrificación de su soplo y la perpetuación de sus gestos reflejan una concepción poderosa del cuerpo, que en sus últimas obras pierde su corporeidad en beneficio de una sublimación, siendo el aura lo primordial en la obra. *Crear un objeto místico* era el proyecto original al que Penone se ha referido en numerosas ocasiones. En sus obras más recientes, la materia, al convertirse en espiritual, transforma la escultura en un objeto místico.

6.5. MIQUEL BARCELÓ

Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957) tuvo sus primeros contactos con la pintura desde muy joven a través de su madre Francisca Artigues a quien le gustaba pintar y con la que Miquel compartía esta afición. Un viaje a París en 1970 le permite descubrir el art brut, estilo que deja una fuerte influencia en las primeras obras que presenta en público.

Formó parte del grupo *Taller Lunàtic* de Mallorca. Asiste entre el 1972 y 1973 a *l'Escola d'Arts i Oficis* de Palma de Mallorca y continuó en 1974 en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, pero poco después abandona sus estudios volviendo a Mallorca. Desde sus inicios el experimento con distintos materiales formó parte de su obra. Sus diarios más antiguos revelan un especial interés por la biología y la botánica, haciendo hincapié en aquellos procesos naturales que incluían la metamorfosis.

En el otoño de 1976, la historiadora de arte Joana María Palou, invitó a Miquel y a Joseph Albertí, un poeta del Taller Lluàtic, a realizar un proyecto para el Museo de Mallorca.

La obra propuesta por Barceló fue *Cadaverina 15* donde quince cajas de madera con una tapa de cristal contenían elementos en descomposición (medio tomate, un plátano, un pescado, un pastel, un huevo frito, flores, un hígado, garbanzos, un pimiento, un corazón, media manzana, lentejas, arroz o sopa) Cada mañana el artista añadía quince nuevas cajas a las anteriores pudiendo observar el proceso de descomposición en tiempo real en un lapso de quince días, lo que duró la exposición.

En 1969, Jannis Kounellis ya había expuesto doce caballos vivos en una galería en Roma y Beuys no tardaría en presentar instalaciones con coyotes.

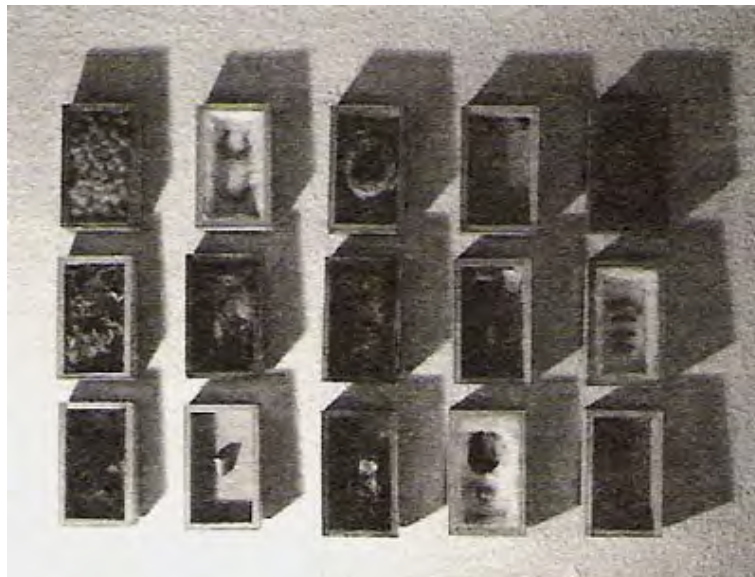


Figura 137.- Miquel Barceló, Exposición "*Cadaverina 15*", 1976. 225 (15 series de 15 cajas) cajas de madera con tapa de cristal y materiales orgánicos en descomposición en su interior. Museu de Mallorca, Palma

El tema desarrollado en *Cadaverina 15*, la descomposición y el paso del tiempo, será una constante en la pintura de Barceló ya sean en sus imágenes de sedimentos y germinaciones, de desiertos y glaciares, de deltas, playas, océanos y ríos. También está presente en las secciones dedicadas a la memoria donde aparecen museos, bibliotecas, cines, o sus referencias a rutina diaria: trabajo en el taller, los restaurantes, el sexo, y las cocinas. Sus anuales autorretratos también responden a esta idea o los retratos a sus amigos. A esto podríamos añadir pinturas que representan montañas de alimentos, huesos y animales muertos; crucifixiones paganas, etc. Según Juncosa todo ello es un reflejo de la conclusión terrible de la existencia y un estado de ansiedad permanente que le lleva a apoderarse de imágenes de todo lo que le rodea. (Juncosa, 2004, p. 52) Estas imágenes no son el resultado de una búsqueda de mimesis pero sin embargo todas exhalan caducidad. Su gran temática es el paso del tiempo y el sentimiento que genera, la transformación de lo orgánico y por su puesto la muerte. Citamos al artista:

“La muerte siempre es el tema de fondo. Está bien cuando no es muy deliberado, que fatalmente es así. A mí me gusta la polisemia, que lo que tiene apariencia de un paisaje convencional tenga un potencial más amplio” (Juncosa, 2004, p. 66).

Nuestra opinión sin embargo es que la muerte y la fugacidad de la vida las ha representado desde las metamorfosis biológicas y la descomposición, estos entendidos como los residuos que genera una vida vivida y no tanto como una reflexión taciturna sobre la muerte.

La tradición pictórica española ha representado las naturalezas muertas de una manera tan particular que reciben el nombre de Bodegones. En comparación a las naturalezas muertas flamencas que representan un espacio bien iluminado, carnes exóticas y ricos manjares los bodegones españoles son oscuros y rústicos. Todos los objetos del bodegón muestran los efectos del paso del tiempo, la comida está en pleno proceso de descomposición que invita a una sobria meditación sobre la muerte. Barceló no sólo esta obsesionado por el género de la naturaleza muerta y sus posibilidades metafóricas y alegóricas sino también por la habilidad del pintor de dar vida a la masa inerte surgiendo una imagen de la propia materia. Esta idea la ilustran muy bien sus cerámicas que podemos entenderlas como naturalezas muertas. Pintura convertida en cosa, pescados, frutas, calaveras etc. Estos elementos tienen fuertes connotaciones simbólicas y transportan su propia visión del mundo. Como ha dicho el propio autor, su obra no es el resultado de unas ideas sino que más bien quiere que ella misma las genere y cuantas más mejor (Juncosa, 2004, p.100).

Barceló con sus cerámicas aviva un doble pensamiento paradójico: por un lado su acción creadora da vida al barro recordando el relato bíblico de la creación del hombre pero al mismo tiempo nos recuerda de que somos polvo y el polvo vuelve a la tierra. Inmortaliza la transitoriedad



Figura 138.- Miquel Barceló, *Papaia*, 1998. Dos mitades de una papaya servidas sobre un plato.

También reconocemos el pensamiento paradójico, propio de lo sagrado, en como entiende el proceso creativo. cuando dice: “la muerte es parte de la vida, la destrucción es parte de la creación” (Barceló, 2013, p.23).

Destruir-construir es siempre un poco mi forma de trabajar. Por ejemplo, descubrí hace tiempo que me venía muy bien, después de pintar todo un día, borrar en un minuto todo lo que había hecho y ahí, en ese momento es cuando aparecía algo valioso (Barceló, 2013, p.23).

Algo que ha influido poderosamente en la evolución artística de Barceló ha sido la invención de sus propias herramientas. Son en cierta medida una extensión de sí mismo. Ya desde sus comienzos vemos la gran importancia que concede a sus herramientas de trabajo al inmortalizarlas en su cuadro *Pinzelles*, 1979 de su época en Barcelona. Es una obra pequeña de técnica mixta sobre papel que retrata los pinceles preferidos del pintor probablemente contruidos por él mismo, utilizando alambre en lugar de pelo pareciendo más un rastrillo de jardinero que un clásico pincel de pelo de marta. La propia elaboración de sus herramientas ha influido positivamente en su evolución artística, facilitando nueva formas que incentivaban su creatividad.



Figura 139.-Miquel Barceló, *Pinzelles*, 1979. Técnica mixta sobre papel, 21 x 38 cm

El mismo año que Barceló pintó este pequeño cuadro, escribió mucho en sus diarios sobre la problemática de la pintura y anotó sus ideas sobre los límites de esta. Reproducimos algunos de ellos:

“Los aspectos que me interesan de la pintura son los que no comparte con ningún otro lenguaje, los que son específicamente pictóricos y mediante los que, como ya dijo Cézanne, podemos dar a conocer al que mira (el mirón) algunas partes de su propia sensibilidad, que desconoce (el que mira y es mirado por, a través de la pintura); por eso digo que la pintura es un objeto de conocimiento” (Ashton, 2008, pp. 44-45).

“La pintura es el fruto de la emoción corregida y controlada por la razón antes, durante y después del hecho pictórico: saber para sentirse mejor” (Ashton, 2008, p. 45)².

El interés de Barceló por los debates contemporáneos queda evidente por sus múltiples citas de Ortega -cuya *Meditación del marco* cita extensamente-, a Lyotard y a Delacroix; a los poetas, y sobre todo Dylan Thomas. Hasta la ortodoxia de Paulhan y sus pintores está aquí:

Una pintura que no representa, sino que presenta. Se presenta a sí misma la visión

¹ (Traducido del inglés)

² (Traducido del inglés)

(hacer visible la visión, lo invisible). No anuncio. No denuncia. No reproducción. La pintura fruto de la meditación, autoanálisis y gnosis: forma intuitiva de conocimiento del todo (Ashton, 2008, p. 45-46)³.

Dore Ashton señala la utilización de la palabra “gnosis” siendo Barceló un materialista (en el sentido literal del término), aportando una dimensión espiritual a las alusiones más directas de su pintura. “No figurar sino transfigurar el espacio limitado ocupado por el cuadro” (Ashton, 2008, p. 46)⁴.

En 1981 Barceló participa en la Bienal de Sao Paulo y a raíz de la Documenta VII de Kassel (1982), donde conoció a Beuys, Dokoupil; a Harina y a Basquiat, su obra es incluida en las más prestigiosas muestras internacionales, configurándose como una de las mayores revelaciones del arte español de los años ochenta. Si bien su originalidad es conocida, sus cuadros heredan de alguna manera la poética humilde de Miró y los cuadros matéricos de Tàpies.

En Kassel también conoció Lucio Amelio, que con el objetivo de revitalizar la vida artística napolitana le invitó a exponer en su galería a la nueva generación internacional. Barceló aceptó la oportunidad de exponer en Nápoles y se marchó de Barcelona dispuesto a pasar una buena temporada en aquella ciudad. Sus diarios de 1983 demuestran que Barceló floreció y desarrolló nuevos temas: el artista y su taller y más tarde el artista y su modelo. Se inspiraba y aprendía de maestros como Velázquez en las perspectivas imposibles al tratar de representar la posibilidad de estar al mismo tiempo dentro y fuera del cuadro y de Picasso en el retrato de sus propios talleres.

La perspectiva es otra de sus innovaciones formales. En su cuadro *Il pittore a Bologna* de 1982, Barceló explota al máximo las perspectivas conflictivas empujando al espectador hacia dentro y hacia fuera del espacio pintado. Mientras nosotros miramos al pintor desde arriba este a su vez está mirando un cuadro más abajo, aquí un monstruo, un pescado, una copia de un desnudo. La figura oscura del pintor equilibrada con la figura del mismo color de un perro sarnoso. El frágil equilibrio del borde de la mesa donde descansa un pincel, una botella y un jarro. Pero fuera hay un pueblo o un acantilado y a lo lejos como en los paneles del s. XIV aparece secuenciado el paseo de una figura y su perro por los campos ocres.

³ (Traducido del inglés)

⁴ (Traducido del inglés)



Figura 140.- Miquel Barceló, *Il pittore a Bologna*, 1983. Óleo y collage sobre papel pegado a tela, 203,7 x 249,7 cm. MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante), Alicante.

El hecho de que trabajara con el cuadro tendido en el suelo, al igual que Jackson Pollock- le liberó de incluir en su obra la perspectiva tradicional, mirando los espacios desde arriba y no de frente. Este método permite extrañas perspectivas que ignoran la perspectiva lineal del plano pictórico y favorece la primacía del borde. Es lo que Calvo Serraller llamaría composiciones “centrífugas”. Barceló tiene una forma especial de representar el espacio del cuadro. El análisis de la obra de Tintoretto durante su época en Nápoles le sugirió nuevas maneras de hacer sus composiciones que desarrollaría en sus propias ideas. Las vertiginosas perspectivas que se pierden en el espacio profundo, la luz fantasmagórica en lugares inesperados y la violación de todas las reglas de las perspectivas llevó a ser calificada su obra por comentaristas conservadores como desorganizada, falta de composición y de compostura.

Unos de sus ejemplos más notables de los distintos usos de perspectiva son las series del desierto donde la perspectiva sólo se sugiere por la sombra de las piedras o el caso del cuadro *Ad marginem* de la serie de la plaza de toros realizado en 1990 donde un gran remolino de arena sugiere el cosmos. Al margen izquierdo se encuentra arriba la figura del torero y abajo una masa oscura que sugiere el toro.



Figura 141.- Miquel Barceló, *Ad marginen (Las distancias)*, 1990.
Técnica mixta sobre lienzo, 202 x 205 cm. Colección privada.

Barceló ha desarrollado y transformado extensamente en su obra las condiciones que según Eliade evidencian que se ha efectuado una hierofanta: el espacio y el tiempo. El primero a través de sus perspectivas transgresivas y el segundo, su obsesión por el paso del tiempo y la metamorfosis, mostrada desde *Cadaverina*¹⁵ hasta su obra contemporánea, como en los retratos a sus amigos con lejía o en el uso de materiales perecederos.

Alrededor de 1980 mis cuadros adoptaron un aspecto animalístico y zoomórfico, eran erizados, violentos, punzantes, groseros, escatológicos,... los primeros bodegones con carnes mal cocidas y macarrones sobrecocidos, vistas de la ciudad a la hora en que los bares están cerrados, perros bajo la lluvia,.. Todo realizado utilizando siempre en el mismo cuadro diversidad de materiales (desde Titanlux, óleo, pigmentos, látex, collages o más bien potajes de todo tipo, hasta utilizar por ejemplo verdaderos espaguetis y restos de comida: eso que dan a las gallinas) (Ashton, 2008, p. 66)⁵.

Su intención no era la de destruir, como dejó claro a Kevin Power en una entrevista de 1985, "sólo quería remover un poco las cosas" en un tiempo donde existían fuertes debates sobre la "teoría del caos" o también llamada "teoría no lineal". Poco a poco la preocupación de Barceló se transformó en una observación casi científica del crecimiento y la descomposición en el mundo natural, centrándose en lo particular.

⁵ (Traducido del inglés)

Después de su experiencia napolitana hizo su primer viaje a Nueva York donde conoció a Andy Warhol.

Entre diciembre 1983 y enero 1984 tuvo lugar su primera incursión en París, teniendo mucho éxito y proporcionándole lo necesario para montarse un taller y formar parte de la historia del arte parisino. Durante esta época hizo numerosas visitas al Louvre y en referencia a sus cuadros descubrimos que las librerías le estimularon inmensamente. *L'amour fou*, 1984 puede representar esa época. Quizás influenciado por el libro de Bretón con el mismo nombre. *L'amour fou* es en cierto sentido, el resumen de varios años de aventuras febriles: torbellinos, vórtices, barrancos y alturas, profundas perspectivas y tensiones. Ya Barceló había escrito en sus diarios que se estaba haciendo demasiado viejo para imitar a Rimbaud, poeta que abogaba por el trastorno de todos los sentidos y que tanto le había impactado en su juventud.



Figura142.- Miquel Barceló, *L'amour fou* (*El amor loco*), 1984. Técnica mixta sobre tela, 285 x 403 cm. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa".

El pintor de color rojizo está sentado sobre un camastro con una erección, rodeado de un mundo de sensaciones visuales libros, botellas y la realidad del taller. Estanterías llenas de libros crean una diagonal propiciando la profundidad de campo en el cuadro. La salida del taller, donde el suelo está pintado como un mar tumultuoso es una ventana enorme donde se reconoce Mallorca y olas con crestas blancas. Los restregados, raspados y rascados de Barceló crean una animada superficie que no se olvida de lo particular: aquel lugar, aquel taller, aquel artista, aquellos libros.

Del mismo verano es *Giorgione a Felanitx*, 1984 y supuso un cambio en la obra de Barceló. El pintor con corona de laureles contempla un bodegón colocado sobre una mesa transparente. En cuadro pertenece a una época en la que Barceló renueva a través de

sus propias aportaciones la antigua tradición española del bodegón. El cuadro también hace alusión a la tempestad de Giorgione, obra que impactó poderosamente a Barceló.



Figura 143.- Miquel Barceló, *Giorgione a Felanitx*, 1984. Técnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm. Colección del artista.

En 1985 pintó *Fum de cuina*, Dore Ashton describe el cuadro de la siguiente manera:

El tema del cuadro es el humo que emana de las sartenes de la cocina, y que por supuesto incluye una olla de sopa, una de sus metáforas obsesivas. Está implícito el sonido del chisporroteo, realizado por las gambas escarlatas. Se huele el olor de acre de los caparzones y se oye saltar el aceite. La sinestesia no era para Barceló una teoría literaria, sino una experiencia viva. (Ashton, 2008, p. 76)⁶.

⁶ (Traducido del inglés)



Figura 144.- Miquel Barceló, *Fum de cuina*, 1985.
Técnica mixta sobre tela, 197 x 200 cm.

Viajar le proporciona a Barceló la búsqueda de primeras impresiones siempre más directas. Es por eso que viajó a las costas de Portugal y a las islas Canarias. Barceló recuerda que tomó la decisión de acampar en las playas de Portugal después de leer a Fernando Pessoa, autor que sin duda también dejaría su impronta en la forma de trabajar de Barceló. Octavio Paz describió a Pessoa como el “investigador solemne de las cosas fútiles” título que pensamos que podría compartir con Barceló. Después de la aventura del verano Barceló regresó a París, donde tuvo la buena fortuna de que le ofrecieran un taller en una iglesia desacralizada, en la rue d’Ulm. Esta sería su primera experiencia en colocar su taller dentro de una iglesia. Este espacio sin duda estimuló poderosamente su imaginación reproduciendo su interior en los cuadros de 1984 y 1985 que recogen sus impresiones del Louvre. Por ejemplo, *Le louvre, grande galerie*, de 1985



Figura 145.- Miquel Barceló, *Le Louvre avec statues*, 1985.
Técnica mixta sobre tela, 230 x 200 cm.

Su primer encargo público llegó en el verano de 1986: pintar la cúpula del Mercado de les Flores de Barcelona. Pasó el verano lidiando con los problemas que planteaba el nuevo proyecto.

Cuando Barceló emprendió el viaje a África estaba empeñado en experimentar el continente negro desde dentro, al igual que experimenta sus cuadros desde dentro. Los diarios publicados y sus obras basadas en sus experiencias en Malí dan testimonio de que lo consiguió, pero de todas formas nadie se puede deshacer enteramente de la formación recibida y en sus diarios vemos que era muy consciente de la huella de la colonización. Siempre se autoexaminaba para cerciorarse de que la hipocresía y la condescendencia no contaminaban sus relaciones con África.

Hay prolija literatura que justifican los distintos motivos por los que los viajeros buscaban sociedades más primitivas, pero las razones por las que Barceló decidía aislarse del mundo occidental en sus temporadas en África no las sabemos. Quizás fue una manera de renovar su fuente de imágenes y una manera de conocer al “otro” y conocerse a sí mismo en la otredad en lo extraño y desconocido.

Barceló escribió: “Cada día nos hundimos más lejos y más profundo en la extrañeza”. Sin duda la extrañeza fue el motor de las principales corrientes modernas tanto en la literatura, la filosofía y entre los artistas.

Pero la verdad es que lo que en 1988 fue un simple viaje de turista se volvió en una costumbre. Barceló volvió a África los años siguientes para pasar allí largas temporadas y, al hacerlo, se transformó a sí mismo. Aprendió a escuchar a los autóctonos, a pensar proverbialmente como ellos y a entender lo que sólo se puede decir con imágenes.

Barceló ha sido calificado por muchos estudiosos como visceral, pero creemos que la obra y técnica de Barceló nacen como reacción al temor de la inconsecuencia del arte que anunciaba Ortega y Gasset después de la segunda guerra mundial “para las jóvenes generaciones el arte es inconsecuente” pues la ironía había socavado los fundamentos del arte moderno.

Barceló habla por sí mismo en relación a la búsqueda última de sentido en el arte: “Mi única manera de seguir es intentar hacer algo que dé sentido a lo que he hecho hasta ahora, y como esto no ocurre, se convierte en una huida hacia delante” (Barceló, 2013, p.23).

Hacia 1987 Barceló empezó a experimentar con la transparencia y las posibilidades que daba la propia pintura. De esta época destacamos su cuadro *Eight Poles* y que Barceló lo describe de la siguiente manera:

No estoy seguro de lo que representan los palos en el agua. Creo que son pinceles en un cubo de pintura... Me gusta la penetración y el reflejo, y el gesto de remover.

Me gustaba la idea de la pintura como algo que no se seca nunca... También que pueda ser transparente y opaca, líquida y seca (Ashton, 2008, pp. 100-101)⁷.



Figura 146.- Miquel Barceló, *Eight Poles*, 1987. Técnica mixta y collage sobre tela, 230 x 300 cm. Colección privada

El espacio se hace líquido. Los objetos se vuelven ingrátidos o se sumergen en un medio transparente. Surge la contradicción entre la abundante materia con la que están pintados y la extrema transparencia que representan Tanto *Memorial Soup*, *Euroafrisia* y *Sístole diástole* (todos de 1987) supone la culminación de estos trabajos, que en su día Barceló describió como sopas arqueológicas.



Figura 147.- Miquel Barceló, *Memorial Soup*, 1987. Técnica mixta sobre tela, 284 x 354 cm. Colección particular.

⁷(Traducido del inglés)

El cuadro *Memorial Soup*, 1987 supone una despedida del mundo clásico donde ánforas y figuras se vislumbran entre las veladuras y una bienvenida a lo contemporáneo donde la espiral típica del alfarero se arremolina hasta perderse en el fondo nebuloso.

En relación al cuadro *Sístole diástole*, el surtido de agujeros, jarrones y soperas espectaculares esta relacionado con el *outside-in and inside-out* de Cedarns. Los dos polos de la existencia del universo, contracción y dilatación

Hacia 1987 las calaveras aparecen con mayor frecuencia en los cuadernos de dibujo y diarios de Barceló. Si bien la muerte o los estragos del tiempo le habían preocupado desde su juventud, no es extraña su presencia. Pero en este caso existe un nuevo giro expresivo donde lo humano y lo animal empiezan a ser intercambiable.

Es de la mano de los animales donde llega a representar lo trágico. Si bien había sintonizado con todo tipo de criatura que abarrotaban la orillas del río Níger así como los mercados de África donde se vendía y compraban gallinas, ovejas, cabras, burros y toda suerte de animales domésticos, se interesó por el destino de ellos, que terminaban la mayoría colgados de la cuerda de un carnicero. Pintó cuadros trágicos como *Le bal des pendus*, en 1992, donde distintos animales penden de una cuerda teñida en sangre causando una sombría e inquietante impresión. Pasa de lo grotesco a lo satírico y de lo lírico a lo metafísico. En realidad, son obras que parecen pintadas, como ha sugerido Castor Seibel, para ser instalada en un altar religioso de un altar animista. Estos cuadros están contruidos desde un fondo que se vislumbra en las cuatro esquinas. Sobre este fondo suspende la imagen que a forma de decorado de teatro declara el carácter ficticio de su representación. En ese año Barceló también pintó obras que se referían más o menos explícitamente a la crucifixión.

El cuadro *Somalia 92* es una alusión a las múltiples catástrofes que ocurren en este continente, en este caso la hambruna. Es una crucifixión de un animal -quizás un caballo- colgado de una cuerda sangrienta, mientras que un animal más pequeño lo mira de forma impasible. El patetismo es palpable pero no sentimental.



Figura 148- Miquel Barceló, *Somalia 92*, 1992. Técnica mixta sobre tela, 195 x 130 cm. Colección del artista.

Otro de los elementos que se propuso expresar fue la luz radiante, desmesurada e inimaginable del gran desierto africano. Una luz, que según asegura el artista “es más fuerte que el color. El color casi se corroe por la luz.” (Juncosa, 2004, p. 73) El desierto se convierte en expresión de lo ilimitado. Concentra la esencia del desierto en el reflejo de la luz del sol por millones de granos de arena, pero lo representa también como un lugar sin perspectiva creando el espacio a través de las sombras de las piedras espaciadas, creando con especial sabiduría pictórica, la infinitud sin una línea de horizonte. *Piedra blanca sobre una piedra negra*, 1988.



Figura149.- Miquel Barceló, *Piedra blanca sobre una piedra negra*, 1988. Técnica mixta sobre tela, 230 x 285 cm. Colección del particular.

Sin embargo a partir de 1989 aparece en su cuadros de desierto otro orden compositivo como se ve en *Horizon d'évènements*, que describen círculos irradiantes a través de la colocación de las piedras y guijarros a semejanza de cuando se lanza una piedra al agua sugiriendo una visión cosmogónica del tiempo. En esta época los torbellinos o remolinos se convierten en su tema central y pocos meses después dirigió su atención a la corrida. Los cuadros de 1990 presenta la plaza desde arriba con los espectadores arremolinados alrededor. En una entrevista publicada en 1994 afirmó:

El torero siempre habla de distancia, de espacio, pero son espacios invisibles, una especie de geometría fantasma, y está muy cerca de la pintura con esta idea de la perspectiva... Pero lo más importante es lo que ocurre en la arena. En la tauromaquia, puede leerse en la arena lo que ha ocurrido; es una bella metáfora de la pintura ya que mis cuadros son como huellas de lo que ha sucedido allí.. el

objet tableau es un poco como la arena del ruedo, una especie de detrito de lo que ha sucedido allí...

Barceló hace una comparación entre el toreo y el acto creador con muchas posibilidades semánticas: la soledad del artista, el riesgo y la importancia del acto creador, el público que espera ser sorprendido otra vez tras una nueva faena y la perspectiva del cuadro colocando al espectador en un punto de mira imposible, referencia probable al vértigo del salto creador (Juncosa, 2004, pp. 41- 42).



Figura 150.- Miquel Barceló, *Horizon d'évènements*, 1989. Técnica mixta sobre tela, 201 x 300 cm. Colección particular.

Sus experiencias en África y el consejo de su amigo Bowles le condujeron a planificar y a construir un taller en el país Dogón. Sin la experiencia africana no se puede entender la evolución de Barceló como pintor. De esta manera lo expresó en una entrevista a Enrique Juncosa: "Todo lo que hago en África es excitante para el futuro. Siempre me abre perspectivas" (Juncosa, 2008, p. 18).

Otros de sus cuadros más impactantes de la realidad africana son *Kulu Be Ba Kan* y su compañero *Pluja contracorrent II*. Que nacen de los bocetos tomados en una piragua en 1991. Imágenes desde arriba con composición diagonal que describe una piragua atestada de gente bajo la lluvia y el viento.



Figura 151.- Miquel Barceló, *Pluja contracorrent II*, 1991. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm. Colección particular.

En África ha trabajado muchas veces con papales y cuadernos agujereados por termitas. Estos agujeros han inspirado su imaginación representado calaveras, vaginas, o la orografía del país Dogón: casas, pueblos, mercados,...

Los agujeros son coños y calaveras, van de la vida a la muerte. Unas veces son piedras y otras ausencias. Unas veces cartografías y otras figuras. Iba improvisando, pero cuando ahora veo el libro me parece una novela repleta de sentido. Empieza delimitando un lugar y acaba siendo un poco como la orografía del País Dogón: con las casa, los pueblos, los caminos, los mercados... o cómo entierran a los muertos en cuevas y agujeros (Juncosa, 2004, p.80).

El azar es otro elemento importante que forma parte integrante de su obra e incluso ha llegado a definir la pintura como "una suma de azares en los que intentamos intervenir" (Barceló, 2013, p.18).

Muchas de las imágenes de las obras de Barceló parecen ser consecuencia de accidentes físicos producidos al aplicar pintura sobre un lienzo en el suelo: grumos, espacios líquidos, pequeñas protuberancias,... sugiriendo las imágenes más diversas como semillas, frutos, plantas, insectos, animales, etc. Los ejemplos más claros de estos cuadros son las “cuadros blancos” realizados a finales de los ochenta, pero también otros como *Grischoux et artichauts* de 2001, superficies viscosas donde aparecen frutos y plantas. Nos recuerdan al Cy Twombly de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando dispone sobre espacios aéreos manchas y densidades matéricas de resonancia sexuales y escatológicas.

El azar desde siempre es una constante, pero no sólo en mi obra. En el S. XX y en el actual, el azar es una parte muy importante de la creación, a veces de manera muy específica, como John Cage, y otras veces de otros modos. Bueno, hay muchos ejemplos al respecto (Barceló, 2013, p.19).

En 1993 Barceló visita las cuevas de Altamira y tuvo gran impacto en el artista y en su obra, según el libro escrito por Calvo Serraller sobre el cuadro *L'Atelier aux sculptures*. Los pintores rupestres utilizaban los relieves y concavidades de la roca para sugerir la forma de lo representado. Inmediatamente después de la visita a Altamira, Barceló empezó a pintar telas cuyas superficies formaban elevaciones y hondonadas tras haber remojados y retorcidos los lienzos creando imágenes de bajorrelieves. El azar se convertiría en el mayor aliado de Barceló.



Figura 152.- Miquel Barceló, *L'atelier aux sculptures* (El estudio de las esculturas), 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 235 x 375 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Ante la imposibilidad de poder pintar en África por las tormentas de arena Barceló empezó a moldear diversas arcillas. Barceló descubrió a un alfarera que fabricaba

vasijas y diversos utensilios en el pueblo de Bananí aprendiendo de ella todo el proceso necesario para buscar la mejor arcilla de las montañas, cómo golpearla durante horas para mezclarla con pajas y otros elementos y modelarla con las manos.

Transcribimos un comentario del artista acerca de proceso de hacer el barro en el país Dogón, donde este proceso y muchas cosas de la cerámica lo relacionan con lo sagrado:

[...]Y del mismo modo, se trabaja mezclando con la arcilla nueva las vasijas cocidas que las mujeres rompen cuando nacen sus hijos, algunas de las cuales datan de muchos años atrás, y que, machacadas, se mezclan con la arcilla para darle más resistencia. Al hacerlo así, yo solía entretenerme a mirar y coger estos fragmentos de antiguas cerámicas que serían después machacadas, como machacamos las galletas o el azúcar. Eso no les gustaba nada a mis amigos dogones. “Hay que recoger esas cosas sin fijarse”, me decían. Esos fragmentos, como otras muchas cosas vinculadas con la cerámica, son para ellos *inepuru*, que en lengua Dogón es como denominan a lo que tiene relación con lo sagrado o con la magia, o con el animismo, y todo lo vinculado con ello hay que hacerlo directamente sin pensar demasiado. Yo creo que puedo afirmar que muchas veces hago cosas sin pensar, es posible que haga sin pensar demasiadas cosas, casi todo en realidad. Mis amigos en Mali no están sin embargo convencidos de ello. *Los blancos piensan demasiado* es un libro sobre los dogones escrito por el psicoanalista y etnólogo suizo Paul Parin, al principio de la década de 1930, cuyo título resume muy bien lo que ellos opinan sobre los occidentales y que, leído ahora, resulta bastante divertido (Barceló, 2013, pp. 69 y 71).

En 1995 hizo dos torsos de terracota que el horneado había dotado de grietas, agujeros y quemaduras. En esta época Barceló ya había asimilado la arcilla a su actividad de pintor. Cada verano, cuando regresaba a Mallorca aprendía en el taller del alfarero Jeroni Gerard donde perfeccionaba sus aptitudes y conocía las diferentes técnicas que rápidamente utilizó con su característica creatividad para sus propios fines.



Figura 153.- Miquel Barceló, *Dos torsos*, 1995. Terracota, arcilla de Mali, 16 x 70 x 21 cm

En 1998, la ciudad Palermo preparaba su festival siglo XX e invitaron a Barceló a realizar una exposición. Buscó un taller en Palermo y se instaló en la iglesia desacralizada de Palermo, Santa Eulalia dei Catalani, lugar que le inspiró muchas de sus recientes obras trágicas, la mayoría realizadas sobre papel de periódico preparado con una fina capa de yeso. Las imágenes son manchas rápidas aunque a gran escala, y a veces transparentes. Los referentes de las obras realizadas en la iglesia de Palermo son enigmáticas aunque podemos vislumbrar reminiscencias del programa cristiano. Los animales se convierten en santos y la mitología antigua se mezcla con el relato cristiano como es el caso del que bajo la figura del Cristo se proyecta en la sombra ritos sacrificiales antiguos de un caballo boca abajo, recuperado de imágenes anteriores como *Somalia 92*. También es el caso de *L'homme chargé*, imagen recuperada de África, donde aparece un hombre doblado por el peso de su carga. Transporta a un animal muerto y sobre este una bicicleta. ¿Es un antiguo moschophoros griego o un hombre transportando a su tótem?



Figura 154.- Miquel Barceló, *Cristo radice*, 1998. Técnica mixta sobre papel montado sobre tela, 408 x 280 cm. Iglesia de Santa Eulalia dei Catalani, Palermo.

Otra imagen poderosa e impactante es la llamada *La caduta de cavallo*, donde hombre y caballo caen al vacío, de manera tan terrorífica como en el mito cristiano de la Caída. Los misterios abundan y las imágenes de Barceló los realzan. Transportar, caerse, ser sacrificado, etc.

Según cuenta Dore Ashton cuando Barceló instaló la exposición denominada *Il Cristo Della Vucciria*, los cuadros "tipo fresco" más importantes sólo representaban una pequeña parte de las actividades realizadas en el "taller". Las paredes, en las esquinas y sobre paneles había imágenes inscritas en carboncillo: un agujero le sugería un ojo, una losa desmoronándose un portador de imágenes arcanas y en multitud de sitios estaba dibujado su autorretrato. Cualquier grieta o fisura era una fuente de inspiración para su espíritu creativo. La exposición demostró un gran poder sugestivo para despertar visiones en sus espectadores. Con todo este grupo de imágenes también expuso una serie de cerámicas: calaveras, máscaras, retratos de animales, cálices de mentira, trípodes y sus habituales imágenes polimorfas completan su despliegue en la iglesia a la vez que establecían puntos de partida para aventuras futuras.



Figura 155.- Miquel Barceló, *La caduta dal cavallo*, 1998. Técnica mixta sobre papel de periódico montado sobre tela, 408 x 280 cm

A finales del año 2000, Joan Tarrida, entonces director del Círculo de Lectores, le propuso a Barceló la ilustración de la Divina comedia de Dante para una nueva edición del libro. Comenzó con el infierno, utilizando la acuarela como técnica principal de la ilustración. El infierno fue represando como un mundo grotesco, permeado por el dolor y la confusión.

Pintó el Purgatorio en tonos ocres, y ese mundo adquirió el aspecto más terrestre de las tres partes de la Comedia. El Paraíso, en cambio, es un lugar hecho de luz. Los colores dominantes son el azul claro y el blanco y la luz del papel resplandece a través de todas las imágenes. Creó una nueva técnica para el Paraíso, que trataba de soplar una dosis de aire comprimido sobre la acuarela todavía mojada, creando imágenes impresionantes. Lo que también nos llama la atención es cómo para las tres secciones utilizó recursos e inspiraciones de su propio bagaje y experiencias.



Figura 156.- Miquel Barceló, *Paraíso. Canto XXXI. Cielo X Ángeles y Bienaventurados*, 2003.

Transcribimos parte de la entrevista realizada por Carmen Sigüenza en 2003 donde respondía a la forma en que Barceló veía el paraíso.

Es como 'El tiempo perdido' de Proust. Un proceso de despojamiento de esencialidad. Es un gran fondo azul, una especie de infinito sin sombras. Mi lectura del paraíso no es religiosa, es sobre todo, plástica. Pero me cuesta explicarla sin enseñarla. Ahora cada vez me cuesta más explicar las cosas.

No podemos terminar sin hacer una pequeña incursión en la obra maestra realizada en la catedral de Palma realizada entre los años 2001 y 2006, es decir, desde la aprobación del proyecto hasta su terminación.

La obra en la capilla se despliega como una pared cerámica policromada de aproximadamente 300m² que cubre la mayor parte de los muros arquitectónicos. Y cinco vitrales en color grisalla que matizan la entrada del sol mallorquín.

La capilla recrea la iconografía evangélica de la multiplicación de los panes y los peces y el milagro de la Boda de Caná donde convirtió el agua en vino apoyando al simbolismo eucarístico que junto al Cristo resucitado presiden la capilla. El Cristo comparte ciertas

peculiaridades con Barceló, que tal como el propio artista expresó, se inspiró para crear la temática de la capilla en la metáfora del artista en su taller. El milagro de la multiplicación así como el mito de la transustanciación alude a la metamorfosis desarrollada por Barceló en su obra anterior, no siéndole extrañas las nociones de transcendencia y transformación.

Aunque se ha reconocido como “agnóstico”, nunca ha negado su interés por la transcendencia. “El arte aspira a lograr un sentido de lo trascendente” les dijo a los periodistas, al mismo tiempo que insistió en que “veía al Cristo resucitado como un artista en el taller”. De hecho el deseo de hacer una obra perdurable, más allá de su propia existencia, fue reconocido abiertamente por el autor.

La interpretación de Barceló al relato evangélico no responde a una estricta iconografía cristiana sino que está enriquecida con el sincretismo de las creencias africanas así como del pasado histórico de otras culturas y civilizaciones, las ánforas griegas, por ejemplo. Esta gran pintura cerámica nos recuerda al carácter envolvente de las profundidades del océano, y la utilización de las grietas en la obra como una amplia red que nos evoca al tiempo, como explicó el propio artista.

El uso expresivo de las grietas en sus cerámicas es característico, debidas tanto al azar como a cierto sentido de imperfección, y huellas que quedan grabadas en la superficie de la arcilla.

Para esta obra Barceló ideó elaborados armazones que le permitieran por el reverso sacar a puñetazos formas y abultamientos que se convertirían en peces, panes, ánforas, vasijas y frutos de una fuerza y realismo insólito.



Figura 157.- Miquel Barceló, *Capella de Sant Pere (Capella del Santíssim)*, 2001-2006. Catedral de Mallorca.

En Barceló vemos lo sagrado más que en su preocupación del paso del tiempo en cómo da vida a la materia o descubre en ella lo que estaba antes oculto- en el caso de la catedral a golpe de puñetazo. Metáfora y técnica artística se dan la mano, la capacidad simbólica de la obra se dispara exponencialmente con la habilidad técnica que demuestra en la forma que lo expresa.

En este trabajo Barceló hace uso de su libertad creativa para no circunscribirse al escenario arquitectónico, sino que, retando a sus predecesores, sustituye el fresco por su propia versión fracturada de la pared. La discontinuidad, la estructura unitaria y la irregularidad destacan en esta obra monumental que crean una sensación ingrávita, propia del mareo que produce el vértigo. Todas estas decisiones espontáneas que Barceló iba tomando cuando trabajaba la arcilla certifican la originalidad de la obra.

A Barceló no le interesa en sí el arte sacro sino el aura de espiritualidad que se respira en el espacio de la catedral, tal como declaró en una entrevista:

No, no me interesa el arte sacro. Me interesa la espiritualidad, la catedral como espacio espiritual. El único espacio en Mallorca que contiene esa espiritualidad es la catedral. No hay ningún museo así. No tiene nada que ver con sentimientos religiosos ni nada de eso.

En esa misma entrevista le preguntaron sobre cierta afinidad entre los diferentes lugares que representa en sus cuadros. Los fondos marinos, los desiertos, las bibliotecas, el taller, incluso la plaza de toros son lugares muy silenciosos ¿Por qué?

A lo que respondió:

Será una necesidad de transcendencia. Nunca he pintado coches, ni puticlubs, no sé. Uno no prevé lo que va a pintar. Existen ciertas afinidades. También puede ser que yo vivo en sitios silenciosos: tanto en Mallorca como en África como en París. Será una necesidad. Es curioso que haya tenido varias iglesias como talleres: en Palermo, en París y ahora en Mallorca. Nunca he tenido la idea de hacer arte religioso, aunque aquello parece crucifixiones, si te fijas bien.

Una de las últimas obras que vamos a abordar es *Paso Doble* realizada por primera vez en 2006 por Miquel Barceló y el coreógrafo, bailarín y director teatral Joseph Nadj. Ambos comparten el pertenecer a una minoría lingüística y pasión por la lectura.

El proyecto comenzó con las frecuentes visitas de Nadj al taller de Barceló y su incansable interés por buscar la entrada del universo pintando por Barceló. Tras una noche de búsqueda en el taller, Nadj expresó el deseo de “penetrar” en uno de sus cuadros, recuerda Barceló. Así nació *Paso Doble*. La idea original era crear un cuadro donde Nadj pudiera penetrar. Esta idea fue tomando forma basándose, por un lado, en la experiencia de Barceló al modelar las paredes de arcilla de la capilla en Mallorca y, por otro lado, la

singular imaginación de Nadj interesado en los ritos antiguos, y que hábilmente había introducido en sus representaciones a todos los autores que le habían inspirado, desde los filósofos presocráticos hasta Henri Michaux, tal como relata Dore Ashton.



Figura 158.- Miquel Barceló y Josef Nadj, *Paso Doble*, 2007.
Acción teatral en el Casón del Buen Retiro, Madrid.

La obra, aunque se deja parte a la improvisación, tiene una estructura de tres actos bien diferenciados: Inicio, desarrollo y desenlace.

En el primer acto nos son presentados los objetos con los que se interpretará la obra: una pared y suelo de arcilla pintado de blanco. Poco a poco se dejan ver abultamientos del barro como si la materia misma estuviera respirando. El silencio y el ruido de los golpes contra el barro crean tensión. De pronto, Nadj y Barceló aparecen vestidos de traje negro y camisa blanca portando las herramientas que Barceló utilizó en la obra de la capilla en Mallorca: cubos, mangueras, distintas especies de palas, etc. Con estas herramientas y su propio cuerpo van creando formas, huecos e incluso figuras en el suelo y pared de arcilla. Después, aparecen con tinajas recién fabricadas con el barro todavía maleable transformándolas en animales, máscaras o formas no bien determinadas. La creatividad fluye y este segundo acto nos lleva al clímax del tercer y último acto: un rito sacrificial. Barceló amontona multitud de vasijas en la cabeza y cuerpo de Nadj, haciéndole retroceder hacia la pared y hundiéndose bajo la arcilla cruda. Barceló hunde dos herramientas en

la arcilla que sostiene Nadj encima de su cabeza a forma de banderillas. El fondo se cubre de blanco y tras hacer un arco Miquel y Nadj abren un vano en la pared de arcilla saliendo los dos de la escena y terminado la epifanía.

El poder de la obra reside en la multitud de significaciones. Compartimos la opinión del crítico de *Le Figaro* que lo calificó de “momento único que no es ni una performance ni un espectáculo, un diálogo entre dos artistas que se interrogan por el sentido de la vida y la creación artística”. Basamos nuestra interpretación en la comparación hecha con anterioridad por Barceló entre las huellas dejadas en la arena de la plaza de toros después de una corrida y las superficies de sus cuadros que son huellas o detritos de lo que ha sucedido allí.

Ramón Amón calificó la obra de “misa pagana”, en alusión a la iglesia desacralizada donde fue representada, describiendo el título de *Paso Doble* como “el sobrenombre de un ritual implícitamente tauromágico o tauromáquico”, reconociendo Barceló las muchas connotaciones de la corrida que guarda la obra. Reconoció incluso el haber pensado utilizar música asociado con ello pero las desechó para evitar “connotaciones tan explícitas”.

Nadj hizo referencia al dramático final como “una pequeña muerte antes de la liberación”, permitiendo una interpretación más amplia e introduciendo una connotación erótica, ya que *petite mort* en francés significa orgasmo.

Paso Doble también nos remonta por su acción tan directa a las cuevas prehistóricas de Altamira, o Chauvert y las experiencias africanas vividas por Barceló. Las máscaras juegan un papel primordial y transmiten una fuerte expresividad que bebe directamente del rito primitivo.

Paso Doble también fue interpretada en el país Dogón. La interpretación en este contexto tenía un significado importante. Para ellos las máscaras forman parte de ese gran tabú, de ese misterio Dogón. Según cuenta Miquel en una entrevista, en los funerales se utilizan máscaras y nadie puede ver cómo se fabrican. Con *Paso Doble* estaba rompiendo un tabú terrible. Enseñar cómo se hacían y deshacían las máscaras lo compara a contemplar un striptease.

Los espectáculos en África suelen ser cómicos. Barceló no piensa que los vieran como chamanes, sino como gente que hace reír. Le alegra que le quiten transcendencia al asunto. La obra ofrece distintas formas de interpretación dando pistas no demasiado explícitas para fomentar la imaginación del espectador.

Su último gran proyecto público fue pintar la cúpula de la sala XX, del Palacio de las Naciones en Ginebra. Una obra de grandes dimensiones que representa una cueva barrida por un mar con afiladas estalactitas. Esta cueva, como metáfora de las Naciones Unidas, reúne a las personas y viajan hacia el futuro, según afirma el propio artista.

Nos parece muy interesante hablar del futuro en el contexto de una cueva, que nos remonta a los orígenes, a los rudimentos, a un principio. ¿Nos querrá decir que el futuro se encuentra en el origen? ¿o quizás no habla de un origen común prehistórico compartido más allá de las diferentes opiniones?

La obra ocupa 1.400 metros cuadrados y fueron necesarios 35.000 kilos de pintura. De ellos, 22.000 kilos fueron de color verde base, azules y grises para la preparación del *gran*

lienzo y otros 13.000 de amarillos, lapislázuli y rojos que cubren las estalactitas, algunas de ellas de más de 50 kilos de peso. Para su realización fue necesario un equipo de 15 personas.

Esta gran pintura tridimensional sugiere la sensación de inmensidad sin trazar ninguna línea de horizonte.

Otro de los aspectos a destacar es la multitud de puntos de vista desde donde observar la obra ofreciendo una visión completamente diferente. Lo que estaba pintado de blanco por un lado, por el otro presentan diferentes y vivos colores.

Es como mirar el mar que es algo permanentemente cambiante. También es una metáfora de la pintura en general, que nunca está acabada, que siempre está en metamorfosis. Es algo que a mi me gusta mucho; he pintado muchas sopas, remolinos, especie de magma del mundo en formación y esta obra es como la sopa definitiva, una sopa enorme, gigantesca, de materia en transformación y es un poco la conclusión de mi obra”, afirmó desde Ginebra el artista (Elcultural.com, 2007)

Otro de los elementos que aparece de distintas formas en su obra y perdura a lo largo de los años es la “sopa”. Para Barceló- según Juncosa- la sopa es la última imagen cultural posible y una metáfora del arte y de la pintura como materia nutritiva.

En una entrevista, Barceló comparó la sopa al océano y aludió a Jackson Pollock como el gran pintor de sopas. Dore Ashton se aventuró a interpretarlo como un destilador de experiencias o un canto a la vida.

Barceló no ha perdido su capacidad de asombrarse hacia lo cotidiano y, como él mismo señaló en uno de sus diarios, le gusta “jugar con las metáforas”. Queremos señalar que su forma de trabajar, más que incluir simbolismo literales de forma deliberada, trabaja de una forma puramente visual, física e intuitiva. Al igual que el poeta, las imágenes que emplea el pintor tienen un eco que reverbera cargado de connotaciones simbólicas que muchas veces el mismo artista no sabe identificar con exactitud.

Mis obras en arcilla y en pintura están llenas de grietas, [...]y de accidentes, con la esperanza de que alguna vez se les encuentre sentido. Mis obras en arcilla, y mis cuadros también, son cosa que ni siquiera intento controlar, con la esperanza de que tomen sentido, de que se vuelvan figuras luminosas. A veces ocurre (Barceló, 2013, p.68).

Para nosotros, sin duda, lo ha conseguido.

CAPÍTULO 7

LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

7.1. RECURSOS UTILIZADOS EN LA EXPRESIÓN DE LO TRANSCENDENTE

Sin que nuestra intención sea ser categóricos en nuestras afirmaciones, observamos varios elementos que nos llaman la atención en los trabajos de los artistas que hemos estudiado. En primer lugar su naturaleza simbólica, en segundo lugar la transformación de la percepción del tiempo y el espacio a través de la obra. En tercer lugar la búsqueda en los orígenes primitivos, en cuarto la búsqueda interior, en quinto lugar la paradoja como uno de los recursos utilizados para conformar la obra y por último la temática utilizada representado tanto la muerte como la vida. Terminando con una reflexión sobre como se expresa lo trascendente y su evolución.

7.1.1. La naturaleza simbólica

En relación a la naturaleza simbólica hemos de exponer que en toda hierofanía el símbolo media entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino, ayudando a desvelar el misterio. En su hermenéutica Ricoeur habla del símbolo como descifrador y detector de la realidad humana y considera que todo símbolo es en última instancia una hierofanía, una manifestación del vínculo del hombre con lo sagrado (Ricoeur, 1982, p. 330–331). Ries (1995, p. 42) recoge el pensamiento de Durand en relación al símbolo. Para este la función simbólica nace de la imposibilidad del hombre de limitarse al sentido propio de las cosas. En el caso del arte, el objeto se convierte en una metáfora que indica algo más allá de su cualidad material, y en el caso de la religión el objeto responde al esfuerzo del espíritu humano por concretar en algo tangible el poder y el mundo invisible. El hombre es un hacedor de símbolos. Atribuye valor trascendente a los objetos y formas que le rodean transformándolos en símbolos. El cosmos entero puede convertirse en símbolo. Las significaciones simbólicas aportadas por el ser humano a los objetos desprenden la necesidad del ser humano de reencontrarse con lo trascendente. No hablamos solo de conocer sino del sentimiento de nostalgia de la materia de la que procedemos.

Gadamer (1991, p. 83) explica el origen del símbolo como un signo que sirve para reconocer (volver a conocer), estableciendo una comparación entre el símbolo y las dos partes de una misma tabilla que, como la *tessera hospitalis*, dos personas se repartían al despedirse y que permitía el reencuentro y reconocimiento de esas dos personas o de sus descendientes después de mucho tiempo al volverlas a reunir.

El símbolo es un significante concreto y sensible que a través de la sugerencia muestra su significado por transparencia. Una similitud entre significante y significado es lo que permite su resonancia. Debemos añadir que el símbolo nace y se circunscribe a una sociedad específica y a su cultura.

Tanto Ricoeur, Eliade y Durand consideran la función simbólica como la función esencial del espíritu. El símbolo conecta al hombre con el cosmos y con su comunidad, pues proclama directamente a los ojos de cada miembro de la comunidad su identidad profunda.

Como dijimos con anterioridad, lo sagrado es tanto una energía que forma parte de nuestra conciencia, como una manera de vivir que condiciona el actuar del hombre. Esto es lo que conduce al hombre a lo divino. Desde esta realidad el símbolo se constituye como un lenguaje que revela al hombre valores más allá de sí mismo y de su propia conciencia. El cosmos a través del símbolo habla al hombre, haciéndole conocer una realidad no evidente. Tal es el caso de Mark Rothko cuando vacía sus cuadros. Crea un nuevo lenguaje donde el icono desaparece y deja espacio al color para llevarnos a esa unión primigenia que busca el artista entre obra y espectador. Para ello inventa un nuevo lenguaje plástico donde diluye las formas en una composición donde prima la luz, la sugerencia y el color.

Según Eliade la aparición de una hierofanía conlleva una nueva organización del espacio y una nueva perspectiva del tiempo, nosotros también hemos visto las mismas transformaciones de alguno de estos dos elementos en el campo artístico, como a continuación pasamos a detallar.

7.1.2. La transformación del espacio

Como hemos visto en los capítulos precedentes, el espacio se transforma cuando aparece una hierofanía. La revelación de una realidad absoluta transforma el lugar y se le otorga la condición de “punto fijo” o centro. Como indica Eliade, para el hombre religioso el espacio sagrado tiene un valor existencial.

Aun el hombre desacralizado guarda lugares privilegiados cualitativamente diferentes a los otros como puede ser el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, la primera ciudad extranjera visitada en la juventud, son los “lugares santos” de su universo privado. Configuran una ruptura de niveles, una comunicación directa con lo trascendente. Estos espacios sagrados no solo proporcionan una orientación sino que adquieren el valor de cosmogonía, espacios fundamentales desde los cuales configuramos quienes somos. “Toda consagración de un espacio equivale a una cosmogonía” (Eliade, 1998, p. 51).

Lo que nos empuja hacia el centro es la defensa de que nuestro cosmos se convierta en caos. El dragón es la figura ejemplar del monstruo marino símbolo de las tinieblas, de la noche y de la muerte. Es aquello que no tiene forma, el caos. Caos, desorden, tinieblas conllevan implícitamente la destrucción de un orden, de un cosmos. Haciendo una comparación con la obra artística, el artista crea desde el caos de la materia. Le da forma y le confiere un sentido.

Este fue el caso de Newman cuando creó *Onement I*. Con su zip había llenado la superficie, había creado su absoluto. Había registrado su cuerpo así como su acción corporal. El espacio individual así como relación del cuerpo con los otros. Esta sensación del espacio también la recogió en uno de sus escritos llamados *Ohio 1949*.

En la entrevista concedida a David Sylvester en 1965 Newman dice: “Espero que mi pintura transmita a alguien, como me la transmitió a mí, la impresión de su propia totalidad, de su propia ‘separatividad’, de su propia individualidad y al mismo tiempo de

su conexión con otros que también están separados” (O’Neill, 1990, p. 303ss.).

De igual manera la obra de arte se crea a partir del espacio que la rodea y lo transforma. Uno de los ejemplos más claros es el *Tilted Arc* de R. Serra. Un muro de acero de 3,5 metros curvado suavemente colocado en la Foley Square de Nueva York en 1981. Los trabajadores de los edificios que rodeaban la plaza se quejaron porque la obra obstruía el paso a través de la plaza. Cuatro años más tarde, en una audiencia pública se votó para remover la obra desmontándola finalmente en 1989. Al quitar la obra de su espacio, esta había perdido su razón de ser y ya no tenía sentido.

7.1.3. La transformación del concepto de tiempo

Como explicamos anteriormente, existen diferentes formas de percibir el mismo tiempo. Diferenciamos a la persona desacralizada de la persona religiosa por su comportamiento con relación al tiempo. El primero de ellos confina su existencia a lo que denominamos “presente histórico”, a diferencia del hombre religioso que se esfuerza por incorporarse principalmente a través del mito o la fiesta a un tiempo sagrado evocador de la “eternidad”. Pensamos que en la experiencia estética también se produce un cambio de la percepción temporal del espectador. La obra se convierte en un evocador de esa eternidad.

Paradójicamente, la persona desacralizada tampoco vive en un tiempo uniforme. Experimenta distintos ritmos temporales bien cuando escucha su música predilecta, o está enamorado, o está aburrido.

Varios son los artistas que trabajan con el factor tiempo dentro de sus obras, y que reflejan a manera de espejo un nuevo sentido de temporalidad en el espectador. Tal es el caso de Miquel Barceló en su obra *Cadaverina 15*, donde mostraba el proceso de descomposición de quince elementos orgánicos, o las obras realizadas con árboles por Giuseppe Penone, donde el artista intenta remontar el tiempo, bien desenterrando dentro del tronco del árbol un tronco mucho más joven, o bien transformando el futuro crecimiento del árbol como ocurrió en *Alpes marítimos*.

Bill Viola utiliza también el concepto de tiempo a través de la cámara lenta de sus vídeos. Lo ralentiza. Esta dilatación del tiempo descubre ante nosotros otra realidad antes desconocida de una riqueza desconocida, dándonos la pausa necesaria para entender y asimilar lo que está ocurriendo como es en el caso de *Ablutions (Abluciones)*, 2005.

7.1.4. Inspiración en los símbolos primitivos

Entendemos al símbolo como denominador común entre la naturaleza de lo sagrado, la naturaleza del hombre y la naturaleza de la obra artística, por eso muchos de los artistas contemporáneos sitúan su búsqueda artística en los símbolos primitivos como una manera de ir a la fuente más cercana del origen como seres humanos. Ejemplos no nos faltan.

A Newman le interesa el arte primitivo no tanto de manera formal sino temática: el hombre ante lo trágico y lo terrorífico. Barnett Newman, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, afirma compartir con los primitivos los mayores tiempos de terror que el hombre haya vivido, por eso crea un punto de unión con el hombre primitivo y una identificación con su sensibilidad para expresar su terror. Conocido es el ensayo de Newman *El primer hombre fue un artista* o el artículo *Ohio 1949*, donde explica la sensación de estar dentro del espacio artístico al visitar unos antiguos túmulos funerarios indios emplazados en Ohio, visitados por el artista en 1949.

Miquel Barceló es otro claro ejemplo. En 1993 Barceló visita la Cueva de Altamira teniendo un gran impacto en el artista y su obra: Según Calvo Serraller, Barceló se inspira en los pintores primitivos que utilizaron los relieves y concavidades de la roca para sugerir la forma de lo representado. Inmediatamente después de la visita a Altamira, Barceló empezó a pintar telas cuyas superficies formaban elevaciones y hondonadas, tras haber remojado y retorcido los lienzos, creando imágenes de bajorrelieves como es el caso en su obra *L'atelier aux sculptures*. Relieves que también utilizó en su obra maestra de la Catedral de Palma creando a golpe de puñetazo y algunas herramientas creadas por él mismo panes, peces y frutas.

El arte de los orígenes muestra las preocupaciones humanas con carácter existencial-filosófico, mediante las cuales el hombre trataba de dar respuesta a sus inquietudes sobre las manifestaciones del universo y su propia identidad. Su relación más fundamental era con el mundo animal pues le proveía para su subsistencia. Las representaciones de paisajes eran prácticamente inexistentes en los pueblos cazadores. A nivel tecnológico las herramientas utilizadas mostraban la complejidad de pensamiento logrado por el clan. Resulta paradójico que a pesar de encontrarse en puntos distantes con imposibilidad de transmitirse las técnicas de unos a otros, los resultados son muy similares. Esto hace pensar en la posibilidad de características universales de nuestra memoria sumergida. Lo que destaca de las representaciones paleolíticas europeas es la representación del bisonte y el caballo, a diferencia de las encontradas en Tanzania que son el elefante y la jirafa. El encontrar elementos repetitivos y ampliamente difundidos nos lleva a pensar en la posibilidad de un verdadero lenguaje cuyos signos debían de ser legibles en todos los lugares donde se representaron. Más allá de las características específicas de las pinturas de Tanzania, de Francia, España, Australia o de la Patagonia, encontramos las huellas de un lenguaje que hunde sus raíces en los arquetipos.

Estos ideogramas son muy simples y algunos se han repetido no importando el tiempo ni el lugar. Estos son:

el círculo con un punto en su centro, la cruz, el bastoncillo, la línea y el punto, el signo "V", el dardo, el signo "tectiforme", el triángulo, el cuadrado, el signo fálico, el signo vulgar, los cinco dedos de la mano, la serie de líneas paralelas, la serie de puntos y los dos círculos unidos (Ries et al., 1995, p. 203)

Estos signos son las primeras escrituras ideográficas que posteriormente serían utilizadas como emblemas de conceptos religiosos, ideológicos o filosóficos en las distintas partes del mundo.

De ahí se puede llegar a la conclusión de que los ideogramas que se dieron en las sociedades primitivas son un lenguaje universal que todos llevamos en el interior, que una vez que entendemos la clave interpretativa, podemos reactivarlo de forma consciente. En realidad lo utilizamos constantemente, pues este lenguaje contiene los elementos esenciales de la lógica y del sistema asociativo que constituyen los mecanismos fundamentales de intuición, simbolización, conceptualización y ritualismo.

Mediante la *espiga* o *línea quebrada* se simboliza la comunicación con las fuerzas divinas y cósmicas y con los antepasados. Su forma sugiere la articulación o juntura. En muchas lenguas africanas, la palabra que la designa—*nungu*, deriva de la raíz *dung*—, como ya hemos visto, da origen también a los nombres que designan a Dios. “Para los venda, la espiga representa a la pitón mítica, que a su vez, representa al Creador” (Ries et.al., 1995 p. 312). Según indica V. M. Gwa Cikala, entre los shaba (Zaire), quien entra en trance lleva sobre su frente una diadema con la forma de este signo, que le permite mantener contacto con los espíritus que hablan a través de él. La espiga simboliza el dinamismo vital, la vida.

En cuanto a su sugerencia con las articulaciones, estas tienen una gran importancia dentro de la cultura africana, pues evidencian si una persona está viva o muerta: pues unas se mueven y otras no.

El simbolismo de los *círculos concéntricos* es inagotable. Se trata de un signo teándrico, es decir, que simboliza tanto a Dios como al hombre. Simboliza a Dios cuando está desprovisto de toda materia, mostrando tal como el hombre ve a Dios y al mismo tiempo es símbolo del hombre cuando este está en su grado de gestación. El círculo concéntrico también puede representar el sol, la perfección, algo terminado, en resumen, el Dios Todopoderoso.

Uno de los mitos cosmogónicos luluwa cuenta que los *bena luluwa* surgieron de las estelas formadas en el río Lilwa, que tiene forma de este signo, cuando el Creador arrojó un guijarro a sus aguas. Los *baluba* lo ven como un signo de los orígenes, símbolo de la Serpiente mítica, prefiguración del hombre (Ries et al, 1995, p. 313).

Conocidos son los círculos de Richard Long. Su obra se desarrolla y se asienta en la naturaleza. Long organiza la materia en sencillas formas geométricas: círculos, cruces, líneas, espirales, etc. La materia que utiliza se transforma imperceptiblemente en metafísica. El núcleo originario de su obra es la forma bella. No hay interés comunicativo, solo una sutil sugerencia interpretativa en el contexto que se ubica. La gran sencillez de sus obras se asienta en los signos. El signo introduce un elemento absoluto en el espacio al mismo tiempo que lo significa.

Otra forma de búsqueda de lo simbólico es en el interior de uno mismo, en el centro creativo y personal, allí donde nacen nuevos símbolos. Lo hemos llamado:

7.1.5. La búsqueda interior

Por una parte Kandinsky instaura una nueva forma de búsqueda de la transcendencia. Aboga por una búsqueda interior de las formas. Para ello prescinde de la forma exterior de los objetos que representa. Busca la expresión de su verdad, su *sonido interior*.

La forma puede variar o evolucionar en el tiempo, pero no su sonido, creando así las épocas artísticas. Dicho de otra manera, la evolución del arte es una expresión de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo. Las nuevas expresiones de lo subjetivo deberán estar basadas en la búsqueda interior del artista. La expresión de lo real es la *necesidad interior*.

Rilke, por otra parte, fundamenta su vida en la verdad del poema, en la sencillez de las palabras. Para Rilke *la obra de arte* se resume en un avance hacia lo desconocido.

La obra artística es una experiencia arriesgada de los límites, un intento de llegar hasta donde no se ha llegado, tan lejos que ya no sea posible comunicar con claridad. En ese apartarse encuentra el artista su estigma (Castro, 1993, p. 46).

Es una experiencia que arriesga los límites en un intento de expandirlos hacia tierras deshabitadas, ahí donde sea tan lejos, que no sea posible caminar con claridad. ¿Cómo salvar lo visible si no es haciendo de lo visible el lenguaje de la ausencia, lo invisible?

Rilke se considera así mismo un ángel ciego que muere dentro de sí, por medio de un sacrificio edípico. Se trata de conseguir la intimidad anhelada por medio del sacrificio de su mirada. El corazón entiende que no hay nada que complete su deseo de ver. Es por ello que intenta extraer por medio de las palabras el sentimiento, encontrando su fracaso y transcendencia deseada. La misión del poeta es la celebración de un ritual que transforma lo visible en invisible a través de mirar dentro de sí.

Esta mirada interior se transforma en una nueva manera de mirar y de decir lo que nos rodea. La soledad y el aislamiento favorecen el crecimiento del sonido interior del alma y así propician el despliegue de las capacidades originales del ser humano.

Rilke también aconseja en *Cartas a un joven poeta*, que este ame su soledad soportando el dolor que le ocasiona, pues esta gran soledad interior le permite ir-hacia-si y crear en relación a las respuestas de las preguntas que solo él puede responder.

De esta forma la obra nace de su necesidad interior y no espera la aprobación exterior o la afirmación de la crítica.

En relación a esta idea entendemos la obra de G. Penone, *Invertir los propios ojos*,

donde el artista se pone sobre las pupilas unas lentes de contacto hechas de espejo, transformando las relación del hombre con su entorno. El espectador ve en el reflejo de las lentillas lo que verían sus ojos y el artista pierde su visión. Este límite físico le proporciona una perspectiva íntima de sí mismo y una nueva relación con el entorno. El observarse interiormente le permite más tarde proyectarse fuera de sí, en el exterior, en un tiempo y en un receptor.

Esto nos lleva a hacernos otras preguntas: ¿se puede alcanzar la trascendencia desde la interioridad?, ¿a dónde nos lleva la búsqueda interior?.

La búsqueda interior es lo opuesto al activismo. Te para y te enfrenta contigo mismo. Al enfrentarte contigo mismo, aboradas las preguntas de búsqueda de sentido del hombre. Pero nosotros creemos que en la propia búsqueda no está la trascendencia, pues son necesarios parámetros externos que la signifiquen.

Por otro lado, las obras son contenedores vacíos de significado que nuestro inconsciente significa con el ideario personal y colectivo. Enigmas que deben ser descifrados a semejanza de una línea discontinua que nuestro inconsciente completa. La significación que se le atribuya revelará nuestro inconsciente.

Al responder a la pregunta: ¿por qué escuchamos en el objeto una música interior y no otra? estaremos analizando conscientemente el inconsciente revelado. El inconsciente se hace consciente al analizar la significación asignada a la obra. El símbolo significa, expresa y se hace presente en el campo de la conciencia.

¿Por qué pensamos que la propia búsqueda interior no es lo trascendente? Porque desde la búsqueda interior, que revela nuestro inconsciente, no podemos encontrar respuestas para el Holocausto, la muerte, el significado de la existencia, etc. Necesitamos de algo exterior que signifique nuestra realidad. Alguien al que pedir explicaciones y dirigir nuestras réplicas y preguntas acerca del sentido.

La búsqueda interior es un camino que la facilita pero nosotros mismos nos perdemos en un vasto universo de significados. Pensamos que esta búsqueda no es en sí misma la trascendencia, pero es una de las formas o medios que nos ayudan a considerarla.

De todas formas, el simple hecho de airear nuestras preguntas íntimas resulta terapéutico. A veces pueden incluso llegar a confundirse las preguntas con la propia trascendencia. Actualmente las obras de arte rara vez ofrecen respuestas, pero resulta sanador tanto para artistas como espectadores escuchar o expresar sus propias preguntas. Encuentran nuevas fuerzas para sus propias búsquedas personales. Nos alientan aquellos que no se alejan de nuestras miserias sino que las tocan con compasión. Paradójicamente, el principio de la sanación es la solidaridad con el dolor.

7.1.6. La paradoja

La paradoja constituye el centro neurálgico del pensamiento. Kierkegaard postula: “el pensador sin paradoja es como el amante sin pasión” (Kierkegaard, 1997, p. 51) Así como la mayor manifestación de la pasión se manifiesta en querer su propia pérdida, la razón manifiesta su máxima expresión en la paradoja, a pesar de que el choque conlleve en alguna medida su pérdida. Es decir, que la máxima expresión de la razón se encuentra en querer descubrir algo que ni siquiera puede pensar.

Entonces decimos que tanto el hombre como su saber pueden crecer y llenarse continuamente de significado, llegando incluso a la verdad. Pero cuando se despierta la pasión de la razón que desea un choque, sin darse cuenta está deseando su propia pérdida.

Pero ¿qué es lo que choca con la razón en su pasión paradójica, que perturba el conocimiento del hombre? Lo desconocido. ¿Qué es lo desconocido? Decir que lo desconocido no existe, enuncia la declaración de una relación existente. Por otra parte, decir que es “lo que no se conoce” no satisface a la pasión de la razón, pues lo desconocido establece tanto su límite como su aliciente. Entonces, ¿qué es lo desconocido? Lo diferente que está a punto de revelarse. La razón no puede ni siquiera pensar en la diferencia absoluta, pues piensa la diferencia con respecto de sí.

7.1.6.1. La razón y la paradoja

Cuando la razón y la paradoja se encuentran, bien pueden colisionar en la común comprensión de su diferencia, lo que produciría un encuentro feliz, o bien pueden chocar en la incomprensión de sus diferencias, produciendo un encuentro infeliz, a lo que la razón llama escándalo.

El escándalo, según Kierkegaard, constituye la prueba indirecta de la exactitud de la paradoja, consecuencia de la no verdad con la que la paradoja causa repulsión.

El instante también forma parte de la paradoja. Por el instante el discípulo se convierte en la no-verdad. El hombre que se autoconoce se queda perplejo sobre sí mismo. En vez de alcanzar el conocimiento de sí, llega a la conciencia de pecado.

La expresión del escándalo es que tanto el instante como la paradoja son locura, pues lo que reclama la paradoja es que la razón sea un absurdo, aunque esto nos suene como un eco del escándalo. Al quedar la razón reducida al absurdo, la consideración de la razón pierde su importancia y significado.

Podemos decir que cuando la razón se enorgullece frente a la despreciable paradoja, no es la razón la que ha descubierto a la paradoja, sino la paradoja la que ha descubierto a la razón. Pues la paradoja no se deja ayudar por la razón, aunque encuentra natural que la razón intente explicarla, al igual que los filósofos convierten en cotidiano y trivial lo sobrenatural. Es más, la paradoja no se avergüenza de descalificar a la razón afirmando y negando una misma cosa.

7.1.6.2. La paradoja y su definición

La contradicción en la paradoja no se constituye como enemigo sino como arma dialéctica, como forma de estructuración.

La paradoja pone en tensión la totalidad del lenguaje. Ya sea en los factores de la dimensión intemporal, la lógica, el significado, el sentido y la referencia, la ontología implícita, la ideología, etc.

Cuando nos referimos al contrasentido tenemos que aclarar que no es lo mismo que el sinsentido. El contrasentido tiene su propio sentido pero que no corresponde a objeto alguno existente, mientras que el sinsentido es la falta de sentido.

Dentro de las paradojas diferenciamos entre la contradicción abierta y explícita, como corresponde a las paradojas habituales, y otra cosa es el oxímoron, la contradicción que solo se manifiesta a través de la definición de sus términos, por ejemplo, "movimiento paralizado". Tanto una como otra afirman de un sujeto dos propiedades mutuamente excluyentes, contrarias o contradictorias, pero la paradoja lo hace desde dos afirmaciones enfrentadas, mientras que el oxímoron es una sola contradicción que afirma.

La paradoja no es la única forma que encierra una contradicción, ejemplo de ello es la metáfora, que encubre la contradicción bajo la disparidad de sus términos, es decir, que el predicado no sea predicable con el sujeto. La preterición, en cambio, presenta un contrasentido encubierto de forma más compleja: hacer lo contrario a lo que se anunció. Mediante los lítotes se supone que la intención del hablante es afirmar lo contrario a lo anunciado. Todas estas formas presentan la contradicción entre lo dicho y la conclusión extraída de lo dicho, a diferencia de la paradoja y el oxímoron que presentan su contradicción entre las afirmaciones enunciadas.

Una de las definiciones de paradoja más común es la entendida como 'la contradicción aparente que es resuelta en un pensamiento más profundo'.

Si vamos al origen etimológico de la palabra encontramos que *doxa* en griego hacía referencia a la opinión, a lo que se cree posible, lo esperable, por lo tanto *parádoxos* será lo contrario a lo esperable, a la opinión común, lo extraordinario. De hecho, se creó un género de escritura en la época helenística que trataba de cualquier hecho real o ficticio que moviera a la admiración.

La paradoja posee una gran función expresiva mediante la unión de contrarios, por ello la sola disonancia no es suficiente para que exista una paradoja, requiere de una razón para justificar su presencia. Constituye el eco del sentimiento del alma.

La paradoja es la expresión de lo absolutamente heterogéneo. La dialéctica de la paradoja o la paradoja de esta dialéctica abarcan lo que en la postmodernidad se llama indecible, el reconocimiento de que no hay un comienzo u origen separado del origen ya comenzado.

Que una obra sirva en su totalidad a su intención paradójica hace que su interpretación

traspase los modos naturales del discurso, convirtiéndose en materia de la inventio y de la poética.

Salvador Gracián propone que las paradojas deben ser como la sal, raras y plausibles, dado que son opiniones delicadas no aportan reputación. Los términos que están en juego con la paradoja son la hermosura y la verdad dialéctica, ya que se encuentran en los límites de la verosimilitud aristotélica.

¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre el símbolo y la paradoja? Mientras que el símbolo relaciona de una manera nueva cosas distintas, la paradoja es el resultado de la unión de cosas opuestas. Aunque ambas se predisponen a la verdad, el símbolo lo hace desde la presuposición de la ignorancia, mientras que la paradoja presupone el error.

7.1.6.3. La relación entre la metáfora y la paradoja

Harald Weinrich y Paul Ricoeur proponen una teoría, según la cual en toda metáfora hay una contradicción y en todo oxímoron una metáfora.

La paradoja y la metáfora configuran los pilares del edificio del sentido figurado. Entendemos por metáfora la figura consistente en usar una palabra o frase por otra, estableciendo entre ellas un símil no expresado.

Esta teoría postula que la metáfora apuesta por la similitud sin prestar atención a las diferencias, resurgiendo nuevas semejanzas plásticas que necesitan de la imaginación. En cambio, la paradoja no presupone una contradicción sino que la explicita. Toda oración negativa presupone su correspondiente afirmativa, pero esta es negada en la paradoja. Es decir, en la metáfora se presuponen similitudes a pesar de las diferencias, mientras que en la paradoja se explicitan las diferencias presuponiendo un sentido. De esta manera la metáfora presupone una paradoja y la paradoja implica una metáfora.

Las paradojas y los oxímoron implican metáforas que no van más allá de lo binario, mientras que las metáforas explícitas, es decir, las habituales son las que incluyen términos de categorías diferentes.

7.1.6.4. La paradoja en nuestra investigación

En las distintas concepciones de lo sagrado: antropológica, religiosa, psicológica y estética observamos una naturaleza dualista contrapuesta entre lo racional e irracional, aquello que es completamente distinto a nosotros mismos, el consciente y el subconsciente, lo sublime y lo siniestro, que se complementan, autolimitan y definen. Esto nos lleva a entender que en mayor o menor medida lo sagrado, aparte de su naturaleza simbólica, puede ser expresado a través de la paradoja.

Dentro de las hierofanías descritas encontramos que la más paradójica es la hierofanía

humana. Que Dios se hiciera hombre y se introdujera en el tiempo finito implica la mayor contradicción de la expresión de lo eterno. Se asemeja al nacimiento del instante, es decir, cuando se introduce lo eterno dentro del tiempo lineal e histórico. Como resultado se redime la historia produciendo un eco ontológico dentro del tiempo histórico y para el discípulo es el comienzo de lo eterno.

Jung muestra, tanto en la tradición iconográfica como a través de la exégesis del concepto del imaginario cristiano, que el Hijo —Hijo de Dios e Hijo del Hombre— es sin duda un equivalente de la totalidad unificadora de figuras contrarias.

Especialmente Jung desarrolla la imagen del “niño Jesús” debido a que el “hijo” no solo es la confluencia del padre y la madre, sino también en el caso cristiano resulta portador de dos naturalezas: humana y divina.

De esta manera, Jung encuentra en Cristo el arquetipo de la totalidad del ser, la unión de contrarios. Él debe también sufrir, contra su voluntad, para hacer justicia a su totalidad. De ahí los símbolos que Cristo comparte con Satán: el león, la serpiente, el cuervo y los pájaros nocturnos, el águila y el pez. Según el psicólogo de Zurich: la *coincidencia oppositorum* en la que el mismo mal contribuye a la instauración del bien.

La figura de Cristo expresada en el Libro de Isaías como el *Siervo sufriente* constituye una de las más grandes paradojas. El sufrimiento convertido en don que expía los pecados del pueblo. La relación de un sufrimiento sufrido como consecuencia de una culpa que merece un castigo, queda rota. Dios mismo a través del sufrimiento del inocente se enfrenta con el mal humano y se hace cargo de los pecados del mundo.

Por otro lado, en el plano del ser humano tenemos la labilidad: la labilidad es la no concordancia del hombre consigo mismo. La no coincidencia entre las dos partes del yo que confiere al ser humano una fragilidad ontológica. Somos finitos, pero ansiamos infinitud, mortales sedientos de inmortalidad, humanos pero ansiosos de lo divino. Esta no concordancia también se plasma en la naturaleza paradójica de nuestro cuerpo, que a un mismo tiempo es abertura y limitación; la primera al mostrar el interior en lo exterior manifestándonos como signo descifrable para los demás y sensible a recibir respuesta, y la segunda por la mediación que realiza mi cuerpo al recibir los objetos del mundo mostrando la limitación de mi perspectiva como punto de vista.

En relación a la obra artística, encontramos la paradoja en la base del movimiento dadá. Una característica fundamental del dadaísmo es la oposición al concepto de la razón instaurado por el positivismo. El objeto singular y extraño atrae a la fantasía y a nuestro interés, pero no por ser un fantasma o un espíritu, sino por ser un prodigio, un absurdo. El surrealismo y el dadaísmo trabajaron con este concepto con los *readymade*. Un claro ejemplo es *Bicycle Wheel* (1913) de Marcel Duchamp.

Otra manera en la que encontramos la paradoja es en la tensión que ejercen los opuestos, base sobre la que Rothko creó la Capilla Rothko. Tensión entre lo indeterminado y la contingencia, entre lo uno y la multiplicidad, lo finito e infinito, etc.

Penone, sin embargo, llama a este término contraste, el cual es imprescindible para que la obra exista. Los contrastes pueden darse entre los materiales, siendo blando cuando debería ser duro, entre algo lleno y algo vacío, o a nivel psicológico, que nos desestabilizan,

produciendo el choque necesario que favorece la reflexión y la interiorización de la obra. Este contraste lo podemos ver en *Patate* o en su obra sobre el soplo, donde el peso ingrávido del un soplo es representado con obras en terracota.

7.1.6.5. El concepto de verdad y la paradoja

La idea de Kierkegaard sobre la verdad no se ajusta ni a la versión objetiva ni a la subjetiva. Se diferencia de la verdad subjetiva por el razonamiento de la infinitud, mediante el cual el yo finito no es medible, así como de la objetividad, por su desestimación de todo criterio transubjetivo positivo.

Lo que entendemos como criterio transubjetivo positivo es cuando se pregunta y se reflexiona objetivamente con la verdad como un objeto con el cual el interlocutor se relaciona. Si la verdad es aquello con lo que el concededor se relaciona, el sujeto está en la verdad. No se reflexiona sobre la relación sino sobre la verdad como objeto.

Pero cuando se pregunta subjetivamente por la verdad realmente se reflexiona subjetivamente sobre la verdad del individuo.

La negación de la subjetividad inherente del sujeto es la que produce la transcendencia de la verdad según Kierkegaard. Subjetividad y verdad se unen en la paradoja: "El punto culminante de la interioridad de un sujeto existente es la pasión; a esta le corresponde la verdad como paradoja" (Adorno, 2006, p. 93).

La paradoja en Kierkegaard se presenta con mucha fuerza, como un poder que, según Kierkegaard, renuncia a la apariencia estética. Es sobre la paradoja y no sobre el sentido ontológico sobre lo que se fundamenta el movimiento de la existencia. Movimiento que debe sacar a la interioridad sin objeto fuera de lo mítico y conducirla a la "libertad" y la presencia de la verdad misma.

Kierkegaard entiende la verdad paradójica como la verdad sin imágenes. Para él la verdad es "transparencia" y contrapone la mirada profunda que atraviesa lo transparente sin encontrar resistencia, frente a la mirada que reposa en las imágenes míticas, en las cuales se sacia pero encuentra un límite intraspasable. Guardinei estudia el concepto de transparencia, central en la doctrina de Kierkegaard, y lo entiende como lo "transparente" a sí mismo. La palabra tiene para Kierkegaard un significado último, es autenticidad manifiesta, sin engaños y libre de toda austeridad.

Pero la transparencia ya no es una verdad paradójica sino una verdad ambigua que debe ser separada de la paradoja.

7.1.6.6. La expresión de lo trascendente a través de concepciones opuestas: el silencio y las palabras

Otro binomio es el relacionado con la expresión: silencio *versus* palabras.

Tenemos dos formas de reaccionar ante lo sagrado: bien con una expresión de palabras o bien con el silencio. Estos tipos de respuestas se ejemplifican uno en Abraham, un personaje bíblico, y otro en el médico y psicólogo austriaco Alfred Adler. Ambos se

entienden a sí mismos de forma distinta frente a su emoción. Alfred Adler desarrollando el complejo de inferioridad y Abraham ofreciendo a Isaac. Mientras Adler valida la importancia de la emoción llenando cuatro volúmenes de palabras que la describen, Abraham no puede encontrar palabra que describa la suya.

El *silencio*, concluye Johannes de Silentio, “es la comprensión mutua entre la Deidad y el individuo” (Pattison, 1992, p. 57). La forma de expresarlo que escoge Abraham es consecuencia de una larga autorreflexión, sabedor de los límites del idioma para expresar una emoción religiosa profunda, generando una respuesta fiel y de obediencia en su relación con Dios. Como bien indica Brayton Polka, los conceptos correctos aquí no están en las palabras, a pesar de que sea un pensamiento inteligente, sino un estilo de vida que muestra la naturaleza de la emoción. Las respuestas son tan diferentes como el ser extrovertido o introvertido.

Según Kierkegaard, la locuacidad revela el “vacío”; oculta desesperación y enmascara aburrimiento, pues no hay nada interno que sustituya al sonido de las palabras. En contraposición a la superficialidad está la conversación que se gesta en el silencio, fruto de una visión autorreflexiva de la vida, llena de contenido y que a su vez transmite su propia emoción.

Los recursos utilizados para expresar las emociones estéticas suelen estar relacionados con lo inmediato, con el placer perceptible. No son claros los límites entre lo interior y lo exterior, pues resulta muy complicado dar forma a lo interior. Por ello, los conceptos estéticos tienden a tornarse en charlatanería haciendo huir a la esencia y constatando una pérdida de la visión reflexiva de la vida. Bajo esta descripción, las emociones estéticas no son compatibles con las emociones religiosas.

Como ejemplo vamos a analizar dos usos estéticos del lenguaje: uno, el que utiliza San Agustín en *Confessions*. El ejemplo se trata de *Confessions*, X, 6 para expresar su amor a Dios y el otro, el utilizado por caballero de Kierkegaard .

¿Pero qué amo yo cuándo amo a mi Dios? No la belleza material o la belleza de un orden temporal; no el resplandor de la luz terrenal, tan bienvenido a nuestros ojos; no la dulce melodía de la armonía y la canción; no el perfume de flores, de los perfumes, y de las especias; no maná o miel; no miembros que el cuerpo se deleita en abrazar. Esto no es lo que amo cuando amo a mi Dios. Pero todavía, cuando lo amo, es verdad que amo una cierta clase de luz, una voz, un perfume, una comida, un abrazo¹; pero son de la clase que amo en mi interior, cuando mi alma es bañada en la luz que no se limita por el espacio; cuando escucha el sonido que nunca desaparece gradualmente; cuando inspira el perfume que no se lleva

¹ Énfasis añadido por la autora.

el viento; cuando prueba alimento que nunca es consumido por el comer; cuando se aferra a un abrazo que no es cortado por cumplimiento ni deseo. Esto es lo que amo cuando amo a Dios (Pattison, 1992, p.60)

La forma en la que el caballero de Kierkegaard utiliza el lenguaje es diferente a la de San Agustín. El caballero se mueve hacia lo finito para visualizar en lo finito lo infinito, mientras que San Agustín utilizó el idioma finito para expresar lo infinito, como si este estuviera separado de lo finito. En ese empeño, no importan tanto las palabras sino el uso que hagamos de ellas, mostrando en su uso si son “dignas de lo religioso” o no. Analizando a los escritores de la Biblia vemos que usaron el lenguaje que tenían —dentro de un tiempo limitado y temporal— transformándolo para expresar lo que habían oído que Dios les decía a ellos.

Nuestro reto hoy es llevar eso mismo a la práctica, después de haber conocido lo infinito, utilizar el vulgar y tosco lenguaje para dar forma artística a lo sagrado, no siendo el fin último su propósito estético.

Esta debe ser nuestra tarea, comunicar una visión de la vida transformada por la comunión interior con Dios, que es fruto de la interiorización del silencio. En un lenguaje comunicable pero no indigno de ese vínculo inexpresable.

Las construcciones poéticas de carácter mítico son mundos creados para el recogimiento interior, para el silencio. También es cierto que estos relatos míticos fácilmente se convierten en verdad en la boca de aquellos que los repiten y esto genera confusión y una pérdida del silencio y del valor de las palabras.

No debemos confundir la mística —entendida como voz callada— con sus simulaciones, ya sean estéticas, religiosas, metafísicas, científicas o de cualquier otra índole. Todas ellas en definitiva buscan la síntesis, la simplicidad digerible que persigue el único objetivo de encontrar la paz. La atracción, el amor, el deseo no son sino la agitación que precede a la calma, y eso es lo que brinda la experiencia mística, esa calma última.

La voz-callada no es aquello que pudiendo expresarse se mantiene en secreto, sino es el encuentro de la propia inexpresividad de las palabras para comunicar.

En el campo del arte tenemos ambas inclinaciones representadas. El silencio podría estar representado, por un lado, en el *arte minimalista* donde todo elemento que conforma la obra queda reducido a lo esencial, y más concretamente en el trabajo de Agnes Martín, a través de la práctica de la *pintura silenciosa*, quien con una economía de medios expresa la realidad interior misteriosa de lo eterno a través de vibraciones sombreadas.

Por otro lado, el silencio está representado en el movimiento Art & Language, fundado a finales de los años sesenta en Reino Unido por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell, cuatro artistas que comenzaron a colaborar en torno a 1966, llegando a ser uno de los grupos con más influencia del arte contemporáneo occidental.

Seguidamente, estamos ante el binomio de la temática: vida *versus* muerte. Dentro de la vida estarían las actividades generadoras o sustentadoras de vida, como la alimentación y la sexualidad, y en posición diametralmente opuesta estarían los ritos funerarios que preparan el cuerpo para esa otra vida y las reliquias a las que se considera generadoras de vida al no haber sido objeto de la descomposición.

7.1.7. Tratamiento de la temática de la vida y de la muerte

¿Cómo podemos expresar esa realidad misteriosa? Pensamos que no existe un solo recurso por el que acceder a la transcendencia, ya que no puede ser expresada desde una única perspectiva. Vamos a distinguir dos vías básicas desde las que se accede a lo sagrado: la positiva y la negativa. Bien a través de la vida y todo lo que genera vida o bien a través de la muerte y todo aquello que la produce. Nosotros entendemos como valor trascendente la vida por lo que ella será representada, bien por su presencia o bien por su ausencia. Esta división dualista nada tiene que ver con el poder del bien o del mal, pues cada uno de los recursos que a continuación vamos a señalar pueden ser utilizados para un buen uso o para un mal uso, pero no son buenos o malos en sí mismos. Antes de continuar, hemos de señalar que el mal, a pesar de ser opuesto al bien, no tiene un valor equivalente. El bien será siempre originario, pues que algo se estropee o deteriore implica que ha tenido un buen estado anterior.

El mal no es un valor simétrico del bien, ni la maldad un sustitutivo de la bondad del hombre, sino más bien una inocencia marchitada, una luz oscurecida, una belleza afeada, pero que así y todo permanece. Por muy radical que sea el mal, nunca podrá ser tan original, tan primordial como la bondad (Ricoeur, 1982, p. 312).

7.1.7.1. La vida y su perdurabilidad

Entendemos por trascendente aquello de donde mana toda sacralidad. Los bantú —una tribu del África negra— cuando se refieren a Dios no lo entienden como un ser abstracto sino como aquel que es anterior a la existencia del hombre. Aquel que es necesario pues de Él proceden todos los seres, y al mismo tiempo es alguien completamente diferente al ser humano. Dos cualidades de Dios sobresalen en las creencias bantú: su existencia eterna y su paternidad.

La vida del hombre es considerada como la primera sacralidad creada, pues la vida es el bien más precioso que el hombre puede disponer. Esto explica por qué en África toda expresión de lo sagrado está relacionada con la vida y hace referencia a la divinidad y al mundo invisible. El mundo es entendido como un conjunto de seres que a través de unos objetos mediadores distribuyen una misma vida, constituyendo el origen de los

clanes. Estos objetos mediadores bien pueden ser el espíritu de algún héroe antiguo o bien parientes y miembros difuntos de la familia. Por otro lado los reyes, los patriarcas de los clanes y los padres de familia constituyen la jerarquía de personas sagradas, a las que se le añade el herrero por su familiaridad con los metales extraídos del interior del vientre de la tierra.

7.1.7.1.1. La sexualidad

Según explica Kagame (Ries et al., 1995, p.277) una de las creencias más antiguas de la civilización bantú indica que el ser humano había sido creado [hombre-mujer] como una manera de asegurar la procreación. La finalidad del género humano es la de perpetuar la especie y por ello morir sin descendencia se convierte en una de las peores desdichas. Los bantú apoyan la creencia de que cada individuo ha sido creado eviternalmente, es decir, con un principio pero sin un final, pero no ocurre así con el propio cuerpo. Ante este problema, proponen la procreación como una manera de asegurar la inmortalidad. De esta forma, los bantú entienden que la muerte definitiva es la extinción de la estirpe.

Entendemos que lo sagrado siempre está relacionado con la vida o con aquello con lo que la vida se relaciona. De esta forma, las cosas —un acto, una palabra o una persona— se convierten en canales o receptáculos poderosos, ya sea por el poder que el individuo le otorga, ya por el pleno poder de Dios, el Creador (Ries et al., 1995, p. 278).

Como hemos dicho anteriormente, en el mundo africano la experiencia de lo divino tiene como principal punto de interés la vida humana; es la primera realidad sagrada de todo lo creado.

La vida es algo sagrado y todo atentado a este don supremo es el peor de los crímenes. Incluso si el culto a los antepasados o a los espíritus ha remitido prácticamente esta actitud puramente religiosa, la idea fundamental permanece: el hombre no crea la vida, la recibe y es responsable de ella (Ries et al., 1995, pp. 285–286).

El simbolismo religioso africano —a diferencia de las culturas europeas— tiene una gran cantidad de connotaciones sexuales debido a las implicaciones religiosas y cósmicas que otorgan a la procreación, entendida como una réplica del acto original creador. Es por eso que en las representaciones de Dios, este siempre está provisto de sexo, ya sea femenino, masculino o ambos; entendido como el dios padre-madre. En ciertas lenguas, el significado etimológico del término utilizado para nombrar a Dios se pueden traducir como “el falo que crea” o “el sexo que da a luz”.

La sexualidad en el hombre del Paleolítico Superior constituye, después del alimento, el segundo elemento fundamental de la supervivencia. La relación hombre-mujer tiene una doble función: continuar la especie y la satisfacción de necesidades biológicas naturales.

Su función revitalizante aporta estabilidad, armonía y bienestar a la estructura social.

En el campo del arte, en el body art (arte corporal) resaltamos la obra de Günter Brus enmarcada dentro del *accionismo* vienés. Sus acciones responden a algunos componentes pictóricos del expresionismo abstracto, pero sobre todo del informalismo, con una gestualidad corporal que nace de comportamientos sexuales que socialmente se consideran tabú. Sus acciones rayan en las prácticas corporales sadomasoquistas, llegando al extremo de automutilar su cuerpo o sexualizarlo a través del exhibicionismo genital transgrediendo toda norma estética y moral de lo permitido en el arte. Sus acciones normalmente van acompañadas de textos y dibujos de una gran violencia expresiva.

7.1.7.1.2. La alimentación

Un acto fisiológico como la alimentación propicia una reflexión diferente en la conciencia moderna y en la primitiva. Para la primera se describe como un simple proceso orgánico que produce una satisfacción física, a pesar de los numerosos tabúes y reglas de comportamiento que todavía los rigen e inhiben. Sin embargo, para el primitivo genera otro tipo de reflexión, la sensación de haber adquirido la fuerza animal cuya carne había consumido. Nunca se concibe como un simple acto fisiológico, puede incluso llegar a ser un *sacramento*, una comunión con lo sagrado.

La alimentación y la sexualidad son los actos más susceptibles de significación. Al comer ritualmente, el alimento cobra una significación diferente dependiendo de las religiones y culturas. Los alimentos bien se convierten en sagrados o bien son ofrendas a los dioses del cuerpo, como sucede en India, por ejemplo.

En el alimento se encuentran el espíritu del hombre con el mundo material, y el mundo material con la realidad trascendente, haciendo del alimento un elemento simbólico.

¿De qué forma?

1. Relación del hombre con el mundo exterior. El alimento (elemento exterior) se introduce en nuestro cuerpo y es sometido al proceso de digestión, llegando algunas sustancias a formar parte de nuestro propio cuerpo.
2. Presencia espiritual que se oculta y se revela cuando comemos y bebemos juntos. Todos participan de un mismo alimento, que se transforma en atmósfera, en ambiente.

El acto de comer juntos, creará, entre hermanos de sangre y extraños, una relación de parentesco, mediante la comunión vital de las mismas sustancias. Las venas de nuestra antepasada la Tierra van a abrirse y difundir en varios cuerpos reunidos una sangre homogénea (Hani, 1999, p. 283).

Tal como expresa Jean Hani, “el hombre es una transformación de alimentos”. Su

sacralización se justifica en ser fuerza vital, de ahí que algunos pueblos *primitivos* como por ejemplo los canacos en Leenhardt, comen en silencio por respeto, ya que el alimento es el receptáculo vivo del suelo y de los antepasados.

En nuestras mesas también existe una especie de *ritual* u oficio a la hora de comer: la acción de gracias y la bendición, que busca aumentar sus efectos benéficos y apartar las influencias maléficas invocando a la acción divina.

La relación entre el alimento y la espiritualidad se desarrolla en dos direcciones:

a) Horizontal: va del ser humano al mundo, corresponde con la ingestión de alimento;
b) Vertical descendente: de Dios al ser humano, es la provisión de Dios del alimento, y la bendición divina que sobre él desciende.

Vertical ascendente: la acción de gracias del hombre que sube hacia Dios, la dirección del humo del sacrificio.

Finalmente, el hombre utiliza los alimentos como símbolos de una realidad trascendente, los objetos visibles expresan esa realidad invisible.

El concepto del banquete es una figura recurrente en las diferentes concepciones religiosas: en la cristiana, con “las bodas del Cordero”, festín posterior a la resurrección, al concepto de “Paríso” en el Islam o en la antigua Grecia, cuando Platón en la *República*, evoca el “banquete de los santos”. El alimento servido en el banquete divino —carne, pan, leche, vino, miel, etc.— es siempre el de la inmortalidad, el alimento de la vida divina y eterna.

El alimento sagrado es un don de la divinidad. El don nos remite al donador, nos habla de aquel que lo da. Bajo esa base podemos afirmar que la ofrenda del sacrificio se convierte en sustituto de quien la ofrece.

En las “religiones con misterios” el fiel pide poder asimilar al dios a través del alimento sagrado identificado con ese dios, y así asimilar su fuerza e incluso su ser:

Los aztecas [lo practican] en su rito llamado teocuallo, es decir, “comer al dios”. Consistía en fabricar una estatuilla del dios Huitzilopochtli, protector de la ciudad, con una pasta hecha de granos machacados de amapola espinosa, y esta estatuilla-pastel se cortaba y se repartía entre los asistentes (Hani, 1999, p. 292).

Si se escogió la ingestión del alimento como materia de rito, es porque contiene mayor soporte simbólico para significar y operar la asimilación del dios. El cuerpo ingiere, transforma y absorbe el alimento contenedor de energía.

Como bien explica Gilbert Durant: “toda alimentación es transustanciación... El acto alimentario confirma la realidad de las sustancias, pues la interiorización ayuda a postular una interioridad” (Hani, 1999, p. 293).

El primitivo cree que en la digestión se produce la asociación entre los espíritus, llegando a la integración del espíritu animal en el cuerpo del hombre. Todavía hoy estas creencias, falsamente calificadas como “animistas”, son mantenidas por algunos pueblos cazadores (Ries et al., 1995, p. 207). La vestimenta de los cazadores arcaicos disfrazados de animales o de seres híbridos expresa el anhelado deseo de esa simbiosis.

A través de la ingesta de la carne de esos animales, el hombre no solo era revitalizado en su sentido corporal adquiriendo su fuerza y su vitalidad, sino que tenía un sentido místico. La comida se transformaba en un acto de comunión entre el mundo animal y el mundo humano, o más genéricamente entre el que da y el que recibe.

La caza estaba planificada y reglada. El objetivo de estas normas era respetar el ciclo de vida de las especies cazadas para no poner en peligro su propia existencia, pues constituía la seguridad y continuidad del patrimonio del territorio y el propio clan. Por ello, extendían un coto de caza que protegía a las hembras y las crías jóvenes, seleccionando aquellos que habían cumplido su ciclo vital e intentando no perturbar el desarrollo del mundo animal. Lo que sentimos al comer es un hecho físico que se corresponde realmente a una intención espiritual.

Muchos son los artistas que han utilizado alimentos como base de su obra artística. De los estudiados en el capítulo anterior destacamos a Miquel Barceló, con obras que van desde *Cadaverina 15*, donde mostraba los alimentos en proceso de descomposición, hasta sus pinturas con espaguetis y restos de comida, o como inspiración para obras y bodegones como *Papaia* o sus recurrentes sopas.

7.1.7.2. La muerte y su interpretación

La muerte constituye nuestro límite y nuestra finitud. Nos revela la ausencia, la destrucción y la pobreza. Revela lo desconocido en su aspecto más angustioso e insostenible. Es allí donde interviene el imaginario con respuestas tranquilizadoras.

Como lo demuestran los yacimientos arqueológicos, la muerte está fuertemente unida a lo sagrado. Los ritos funerarios son ricos en símbolos, que plasman la creencia de la existencia de la vida más allá de la muerte. El concepto de muerte, las actitudes frente al morir y frente al difunto y la creencia de la existencia después de la muerte nos revelan características atribuidas a lo sagrado. Allí donde todo está lleno de misterio y transcendencia y son superados los límites de lo humano.

El cristianismo establece tres significados acerca de la muerte: la muerte-separación, la muerte-ruptura y la muerte-transformación.

La primera de ellas, la *muerte-separación*, se produce en la división clásica entre el alma y el cuerpo. El alma un día abandonará el cuerpo, pues este termina por agotarse y deshacerse. Esta muerte como separación va unida a la concepción dual de la persona.

La *muerte-ruptura* no entraba dentro de la concepción edénica primordial sino que resulta ser una consecuencia del pecado. El Concilio de Trento recuerda que “habiendo transgredido los mandatos de Dios, Adán [...] perdió la santidad y la justicia originales;

incurrió en esta muerte con la que Dios le había amenazado con anterioridad" (Ries et.al., 1995, p.216). En este sentido la muerte encarna el poder del mal. Por último, la *muerte-transformación*, entendida en la metamorfosis de lo corruptible en incorruptible y de lo mortal transformado en inmortal, explicada por el apóstol Pablo en la Carta escrita a los corintios (1 Cor 15, 51–53).

Realmente la muerte-transformación casi no ha interesado a los teólogos. Sin embargo, para algunos como el teólogo K. Rahner la muerte es considerada como un "sacramento" debido a su capacidad salvadora y santificante. Esta interpretación está realizada en el plano racional, pero no es abrazada por aquellos que acaban de perder a un ser querido. Incluso para aquellos que creen en la vida después de la muerte, su consuelo no está en la capacidad salvadora y santificante de la muerte sino en la esperanza de volver a encontrar a esos seres queridos que ahora han partido, ni siquiera trascendidos o sublimados, sino tal como fueron conocidos.

La muerte-castigo parece estar desfasada y se contradice con la muerte-transformación. El mal ha caído en desuso así como los sacramentos de penitencia y la confesión. En la actualidad, a pesar de la ausencia completa del concepto de pecado o de sanción, existe un sentimiento de culpabilidad inconsciente en nuestros contemporáneos. G. Martelet encuentra insoportable la interpretación de la muerte como castigo, más bien la explica como un hecho natural que forma parte de la creación. Es un procedimiento por el cual Dios multiplica el número de seres vivos que quieren que lleguen hasta Él.

En cuanto a la concepción de la muerte-separación, que implica la separación del cuerpo y el alma, pocos son sus seguidores. Se proponen incluso distintas definiciones sobre el espíritu y el cuerpo. Según Xavier Léon-Dufour (1912–2007), el alma, la *psyché*, es "el hombre existente, aquel que habiendo recibido el soplo creador, participa en la vida de Dios y es, en consecuencia, un ser vivo" (Ries et.al., 1995, p.219), pero es a través de su cuerpo que entra en relación con el universo y con los otros. Según este punto de vista la eternidad se inscribe dentro del tiempo: estamos ya resucitados, pues es por medio del Espíritu que la vida eterna ha comenzado ya en el cristiano, y es por medio de la eucaristía que se va alimentando en nosotros la vida eterna.

En definitiva, el concepto cristiano de la muerte tiene que entrar en diálogo con el concepto que propone la ciencia, que determina como fallecimiento básicamente la muerte del cerebro, la situación que proporciona un encefalograma plano de treinta y seis a setenta y dos horas. El concepto de muerte en la ciencia no es considerado como un momento puntual e instantáneo, sino un proceso más o menos lento en que el alma va abandonando el cuerpo estableciendo distintas etapas.

De igual forma, la muerte entendida como castigo, o como consecuencia por el pecado, es sustituida por la "muerte-enfermedad" o "muerte- genética" inscrita en el ADN-ARN del recién nacido. La ciencia es una herramienta útil para expulsar lo sagrado, donde lo desconocido por la ciencia nada tiene que ver con el misterio religioso.

¿De qué manera se pasa de estar muerto espiritualmente a estar muerto con Cristo? La muerte se reviste de carácter sagrado cuando a través de ella —ya sea a través del martirio, o de sacrificar una víctima animal, humana o divina— es posible acceder a Dios y a la vida eterna. Esta no es otra sino la plenitud del Ser que es definida por San Juan como la vida, luz y amor.

En el campo del arte muchos son los artistas que han tratado el tema de la muerte. Realmente todos aquellos que abordan el tema del tiempo expresan en cierto modo nuestra finitud. Tal es el caso de los bodegones de M. Barceló. En Bill Viola el tema de la muerte es recurrente en obras como *Nantes Triptych*, *The Voyage o Ocean Without a Shore*. En Barnett Newman, su obra maestra *The Station of the Cross, Lama Sabachtani* expresa el grito a Dios por haber abandonado a Su hijo. Las pinturas de Rothko también han sido relacionadas con las entradas de tumbas de las pirámides egipcias, etc.

7.1.7.2.1. El rito funerario

Lo sagrado es el movimiento que anhela elevar al hombre más allá de lo exterior y de lo transitorio y es a través del rito funerario donde encontramos su manifestación más arcaica y su fundamento más puro.

La realidad biológica de la muerte, ese agujero negro del ser, es siempre y en todas partes desmentida, rechazada, superada. Consciente de su crepúsculo, el hombre afirma su aurora. Con las armas de lo imaginario y de lo simbólico, pone de relieve el desafío del tiempo (Ries et al., 1995, p. 238).

Los ritos son acciones materiales que necesitan tanto de lugares como de personas que las realicen, y tienen como objetivo propiciar la expresión de dolor entre los allegados y ayudar al difunto a unirse a los antepasados.

En el rito funerario encontramos liturgia sagrada y la expresión de elementos simbólicos, tales como el fuego (en la cremación) con un simbolismo purificador y liberador, el agua generadora en la (inmersión), el aire (en la torre de silencio) de los parsis o la tierra madre (en las distintas expresiones de envolvimiento ya sea un sudario, ataúd, tumba o cementerio). Hemos de añadir que dentro del ritual funerario se encuentran prácticamente la totalidad de las prácticas rituales sagradas: adivinación, confesión, purificación, consagración, prácticas de sacrificios y comunión. Este simbolismo funerario se asemeja a su vez con el encontrado en la liturgia del nacimiento. Esto tiene su sentido si entendemos la muerte como un volver a nacer.

Actualmente la sacralidad está enajenada y el ritual acelerado, intentado ocultar la muerte. La muerte se instaura como tabú: maquillando a los cadáveres, transformando los cementerios en parques y suprimiendo la señal que marca a los dolientes: el luto.

Del coche lento de caballos jamás apresurado hemos pasado al rápido coche llegando a suprimir el cortejo fúnebre y las condolencias.

La iglesia por ello se esfuerza en ofrecer un nuevo ritual más conforme al espíritu contemporáneo. A diferencia de la teología clásica, ahora lo sagrado tiene que ver más con el hombre que con Dios. Se toma más en cuenta al superviviente, frente al código litúrgico se tiende a dejar un mayor protagonismo a la iniciativa personal, dando lugar a la participación. Hemos de señalar la utilización de la simbología del re-nacimiento muy en consonancia con la del bautismo, utilizando símbolos como la luz y el calor, el agua que purifica, la vela como fuente de vida y de conocimiento y el incienso, que es a la vez humo y perfume, evocando el ascenso del alma a Dios.

Las ceremonias laicas proporcionan un cierta sacralidad de la que se sale apaciguado. Estas iniciativas de conmemoración más o menos espontáneas compensan la pérdida de los ritos de duelo y las caídas vertiginosas de las misas en beneficio de las almas del Purgatorio.

Realmente el gran misterio de la muerte es el misterio de lo sagrado, pues por un lado está la certeza de que hay algo después, y por otro lado la doble incertidumbre de la naturaleza exacta de ese algo y de nuestro posible acceso hacia ese misterio.

M. Hulin, en *La face cachée du temps*, ha sabido concretar las cuatro directrices que suceden al post mórtem: el más allá próximo, el más allá sin retorno, la resurrección de la carne y el más allá bajo el orden del tiempo.

Cuando hablamos del más allá no sabemos si referirnos a un mundo próximo como a un universo lejano, es decir, un absoluto indecible. Cabe preguntarnos: ¿los habitantes del reino de los muertos tienen cuerpo o son espíritus puros?, ¿las injusticias de este mundo son reparadas en el más allá?

Según León-Dufour la eternidad se sitúa en el tiempo y por medio del Espíritu, que es la fuente del hálito, somos resucitados. La resurrección es distinta a la reanimación del cadáver, pues este es transformado en Cristo. Por tanto, un hombre difunto resucitado es una acción divina, así que no será un alma espiritual y un cuerpo material, sino un ser que fue un cuerpo vivo.

7.1.7.2.2. Las reliquias y la inmortalidad

La atención que se da a las reliquias se ha convertido en una práctica universal. Las reliquias ejercen su magia a través del contacto. Los elementos que más tardan en desintegrarse son a los que más se recurre, tales como dientes, pelo, huesos y cráneos. Estos simbolizan la inmortalidad. El cráneo, según Louis-Vincent Thomas, también lleva implícito un simbolismo de poder, pues presenta una sobredeterminación del sentido: no solo simboliza la persistencia sino también el rostro y la vida. Las reliquias de los cráneos se entienden como la unión entre el poder y lo sagrado, y son un elemento de poder para aquellos que las poseen.

Esta “domesticación” de los cráneos podría ser interpretada como una manera de honrar al muerto y demostrarle la devoción de que es objeto, pero creemos que realmente no es así. La reliquia tiene un papel de mediación. Por un lado, el cráneo atestigua el origen y la continuidad del clan, es considerado como el receptáculo de poder instaurando el orden y la estabilidad generada por la angustia de la muerte. De ahí se desprende que el muerto realmente no es más que un instrumento vago y lejano que se diluye bajo el peso de lo que simboliza.

A través de la antropología y la historia de las religiones vemos cómo lo sagrado del post mórtem se apoya sobre la realidad del cuerpo que, conservado a través de técnicas o de forma natural, puede convertirse en objeto de culto. Las momias y los cadáveres incorruptibles son lo que más merecen nuestra atención.

En el antiguo Egipto, las momias, especialmente las de personajes ilustres, demuestran la unión entre los restos mortales y lo sagrado. Los cuerpos embalsamados y piadosamente conservados debían permanecer intactos para poder permitir la posterior reencarnación del Ka o parte de la esencia divina que llena de espíritu el cuerpo. El proceso de momificación que podría llevar entre cuarenta y setenta días solo tiene su sentido en el marco del ritual de osirificación que hace del muerto un ser divino.

Los cadáveres incorruptibles son aquellos que, de forma natural a través de los años y gracias a la climatología y circunstancias del terreno, etc., han sido conservados de forma óptima. Lo sagrado se encuentra reforzado por lo insólito o milagroso, especialmente cuando surge la ambivalencia entre lo puro y lo impuro.

Podemos constatar la existencia de una sacralidad laica aún en la sociedad abiertamente declarada atea, como ocurrió en la Rusia comunista ante el cuerpo embalsamado de Lenin, donde miles de soviéticos visitaron el cuerpo del difunto en una atmósfera de profundo silencio y recogimiento. Lo sagrado necesita de un lugar por medio del cual se acceda simbólicamente a lo numinoso. A pesar de la utilización de técnicas donde deshacerse del cuerpo y miniaturizar los restos, sigue siendo necesario un lugar donde se facilite el recuerdo, ya que el culto al recuerdo es una estrategia para apaciguar el dolor de la pérdida.

Encontramos en la muerte su reconocimiento y su rechazo. El hombre es el único animal que independientemente de sus creencias entierra a sus muertos. Este hecho es reconocido como fundamento religioso, pues trata de unir a los vivos y a los muertos, instaurando un vínculo de continuidad.

7.2. LA EXPRESIÓN DE LO TRANSCENDENTE

Después de lo analizado hasta ahora, nos preguntamos: ¿qué es lo que hace que una obra sea trascendente? El tema de una obra, aunque forma una parte importante de ella, no es suficiente para mostrar tal propósito. Un claro ejemplo son las Madonnas de Rafael y Parmigianino. Aunque poseen una interpretación trascendente, esta no es consustancial a la obra. Se bastan a sí mismas desde el punto de vista estético.

¿Qué es lo que caracteriza al arte auténticamente religioso? L. Dupré responde a esta pregunta magistralmente:

El arte religioso no puede ser definido como expresión del compromiso religioso del artista. [...] No es la calidad de los sentimientos previos del artista lo que determina la naturaleza religiosa de su obra, sino su capacidad de examinar y articular la actitud religiosa en el proceso creativo mismo (Dupré, 1999, p. 110).

Los sentimientos expresados se articulan y constituyen en el proceso de creación de la obra. Todo persona religiosa desconfía del binomio religión y sentimiento, porque los sentimientos son algo que nos pertenecen y se diferencian con claridad de lo que ocupa la mente: la transcendencia.

Para la expresión religiosa es necesario estar familiarizado con una visión trascendente y trabajar a partir de ella, pero esto no es suficiente. "Muchas almas con pasión religiosa escriben, cantan o dibujan lo que no pueden contener dentro de sí, pero solo la sensibilidad estética consigue convertir estas expresiones piadosas en creaciones artísticas" (Dupré, 1999, p. 110).

¿Podríamos acreditar la obra según su capacidad de producir sentimientos piadosos en el espectador? La dificultad de diferenciar estos sentimientos de otros como lo sublime, lo noble, lo moral, etc., así como la discrepancia evocadora que suscitan los objetos sobre nosotros, no nos proporciona la fiabilidad necesaria.

A ello añadimos la importancia que tiene el contexto sobre la expresión de la obra: un mismo objeto en distintos contextos expresa cosas totalmente opuestas. La definición por asociación fracasa, pues diferentes culturas emplean diversos sonidos e imágenes para representar lo sagrado. No hay maneras únicas de representar lo sagrado.

Para la mentalidad arcaica el arte corresponde a lo que es más real y poderoso de lo común, pero este ámbito no se encuentra separado del resto de la vida. El artista experimenta de forma consciente la necesidad de articular símbolos que ya no corresponden al campo del arte. Pensamos que es muy importante para el artista conocer la forma particular que tiene su cultura de concebir la transcendencia.

Como hemos dicho anteriormente, consideramos necesario recurrir a la palabra, pues posee la habilidad de denotar explícitamente lo que sobrepasa a los signos visibles y

audibles ordinarios, por ello la obra religiosa depende cada vez más de la iniciación verbal.

No obstante, los símbolos convencionales no bastan por sí mismos para hacer de una obra de arte algo auténticamente religioso. No hay símbolos que sean por naturaleza religiosos. Hay algunos que son más recurrentes, como la luz, el espacio en expansión, el silencio, pero no son indispensables como tampoco exclusivamente religiosos. Cualquier símbolo puede perder su expresividad y convertirse en mera convención artística o en símbolo alegórico. La tradición puede predisponer un recurso para ser utilizado como símbolo, pero su expresividad real depende del talento del artista.

El espacio abierto, la proporción desmesurada, lo inacabado, la falta de determinación y ambigüedad, símbolos polimorfos y abiertos son características con las que incluso obras sin temática religiosa sugieren la transcendencia de manera negativa, haciendo énfasis en la inadecuación de la forma. También hay símbolos positivos de la divinidad, tales como la luz, la serenidad, la pureza de líneas y la serenidad de sus armonías, que se pueden percibir en las Pirámides del Sol y la Luna en Teotihuacan, etc.

El hieratismo representa la superación de la personalidad individual. Las figuras congeladas responden al intento de suspender el tiempo para representar la transcendencia. Los temerosos de representar lo invisible renunciaron a la iconografía y se centraron en la palabra, en las formas abstractas como la música y la arquitectura. El movimiento calvinista expulsó la iconografía de las iglesias y la trasladó a los grabados y los libros. Maestros religiosos como Rembrandt, inspiraron una búsqueda sobre la verdad interior. La verdad psicológica misma se convirtió en la expresión religiosa más profunda.

Debido a la gran secularización de nuestra época, dudamos de si el arte moderno puede ser calificado de arte religioso. En palabras de Karsten Harries:

El arte moderno aparece entonces como un intento por recobrar para el hombre la inmediatez perdida, o bien como una búsqueda de una libertad absoluta. En ambos casos, el hombre ha renunciado al esfuerzo por descubrir el sentido en el mundo de los objetos; si ha de haber un sentido, este debe fundamentarse más allá de este mundo. Sin embargo, ya no es posible dar un contenido definido a esta transcendencia (Dupré, 1999, p. 122).

Ello dio lugar a una revolución estética que desembocó en la perspectiva y representación de Paul Cézanne, quien se caracteriza por la ausencia de toda referencia entre lo representado y la imagen artística, dejando al espacio cumplir su función tradicional de relacionar las obras entre sí y entre quien las contempla.

Parece ser que la única transcendencia presente es la de la materia misma. Frente a ello

el ser humano no tiene otra alternativa que convertirse en su propia transcendencia.

7.2.1. Transformación de la expresión de la transcendencia

Paul Schrader diferencia dos tipos de transcendencia: una, la que está relacionada con lo Santo y se entiende como un encuentro con Dios, y otra que se asocia con lo humano y cuyo objetivo es experimentar la plenitud desde lo limitado, es decir, desde una perspectiva de cómo debió ser la vida pero no es.

La transcendencia humana es aquella que a pesar de nuestras vidas fragmentadas descubre la vida como totalidad, es decir, con un sentido. Cualquier tipo de obra que retrata fielmente la verdad de la vida humana posee esta capacidad espiritual. Ejemplo de ello son las obras de Bill Viola. No están relegadas a la esfera religiosa tradicional, sino que ocurren a través de la actividad de la vida.

“Muerte y vida vienen juntos como un momento en el tiempo pero fuera del tiempo” (Johnston, 2006, p. 156)². Es lo que anteriormente hemos llamado instante. Estos encuentros, aún siendo personales, no son simplemente subjetivos y estéticos sino se presentan como revelación sobre la realidad misma.

Los dos tipos de transcendencia revelan algo más allá de la materia, es decir, algo más allá de sí mismos.

David Hay recopiló experiencias personales que hacían referencia a la presencia, o lo que él define como el poder o lo completamente real. En esta recopilación descubrió que tres de cada cuatro personas decían que habían tenido esa experiencia cuando se había roto un tabú. Para algunos esta experiencia era considerada humana, mientras que para otros era santa. Pero sea como fuere, en cada una de estas experiencias era necesaria la participación total del individuo, fueron intensamente reales, respondían a un “dador” percibido y tuvieron consecuencias para sus vidas prácticas.

De esta investigación se desprende que el despertar “religioso” no va asociado a un lugar o acción específico, pues algunos lo relacionaron con el nacimiento, otros con la muerte, unos con la comida, otros con el ayuno, unos en una catedral y otros en un vertedero de basura, etc., pero todos repetían que no había forma de pararlo.

Como hemos dicho anteriormente, el guionista Schrader establece una diferencia en las perspectivas desde las que se transmite la transcendencia: aquellas películas que informan al espectador sobre el Ser o que revelan la transcendencia a través de la reflexión humana, y otras películas que no expresan la transcendencia directamente sino a través del hombre que experimenta la transcendencia. Es lo que llamamos la experiencia humana de la transcendencia.

² Frase en el original: “Death as life came together as a moment in time, but out of ”.

Lo humano

El retrato de la vida humana tiene grandes connotaciones teológicas. Hombre y teología deben entrelazarse para hablar auténticamente. Dicho de otra manera, la imagen que representamos responde a una cosmovisión, a un pensamiento, a una filosofía.

Las historias que retratan realmente lo humano envuelven a sus espectadores con la expresión religiosa de la humanidad. Despiertan un sentido integral proveyendo ventanas de significado.

Hay una evocación en las grandes experiencias de la vida: amor, nacimiento, trabajo, muerte o bien sus opuestos, es decir, el regalo de la vida es conocido por su negación. A través del retrato de lo humano se desvela lo Real. Se establece una correspondencia entre lo particular y lo universal o la inspiración interna y externa.

Ejemplos de esta perspectiva serían el acercamiento que hace Bill Viola en su obra de al tratar los temas esenciales al ser humano tales como la muerte o el nacimiento.

Lo santo

En esta vía lo sagrado se presencia a través de la realidad material, presentando una realidad distinta a sí misma. Los objetos o las películas se convierten en ventanas por las que Dios habla, pero estas experiencias no pueden ser programadas, son un regalo. Algunas películas parecen predisponer a los espectadores a este tipo de experiencias, se denominan sacramentales. Andrew Greeley expresa que lo único que hace que ocurran epifanías es una película en manos de un hábil hacedor de sacramentos. "Film in the hands of a skilled sacrament-maker is uniquely able to make 'epiphanies' happen" (Johnston, 2006, p. 161).

Pensamos que las obras artísticas, por su capacidad de afectar a la imaginación, son un soporte adecuado para crear epifanías. Dios se revela a sí mismo a través de experiencias, objetos y personas que encuentras en la vida. El artista es un hacedor potencial de sacramentos. Uno que puede revelar la presencia de Dios dentro de su propia creación.

El arte contemporáneo no ha dejado de tratar lo sagrado, pero ha habido una evolución desde la vía directa a la vía indirecta, es decir, el tema es abordado a través de un ser humano que es testigo de la experiencia de lo sagrado. La obra que más se acerca a esta perspectiva pensamos que es la Capilla Rothko.

La ambigüedad del arte moderno explica la pérdida de la experiencia directa con lo sagrado. Y la influencia no consciente de las distintas revelaciones de lo sagrado rara vez alcanza algo más que un sentido de ausencia, silencio, o en el mejor de los casos, un espacio interior donde podría manifestarse de nuevo la transcendencia. Heidegger postulaba que los poetas ya no hablan de lo sagrado, sino de las huellas que había dejado.

¿Podemos calificar como religiosas las obras de Rothko, Kline y Kandinsky, así como las de Duccio y Rogier van der Weyden?

Ambos grupos permiten una lectura trascendente, pero en las segundas se trata de una necesidad. No son comprendidas en su totalidad si no conoces los relatos.

El gran arte abstracto en la pintura, música y escultura ofrece una apertura donde podemos descubrir la trascendencia, pero no se muestra lo trascendente. Maestros expresionistas y postexpresionistas como Arshile Gorky, Francis Bacon, Willem de Kooning y Germaine Richier suscitan preguntas trascendentes. El horror de un universo descentrado equivale a preguntarse por la viabilidad de un mundo sin trascendencia. Tales visiones pueden ser interpretadas de manera religiosa pero no necesariamente lo son. Contemplan una visión interna propia pero no aportan contenido a dicha visión. Los grandes artistas del pasado no solo suscitaban preguntas, ofrecieron una visión positiva de lo sagrado. No estamos hablando de formas estéticas sino del contenido que llevan las obras.

El arte religioso del pasado no permite la libertad de interpretación, sino que en la contemplación te introduce en la visión trascendente del artista, dentro de una de las revelaciones de la trascendencia.

Quizás la función del arte no sea otra que la de crear un vacío en el cual el ser humano pueda percibir la trascendencia.

A manera de resumen, nos preguntamos: ¿existe, entonces, arte sagrado en nuestra época? Tenemos algunos claros ejemplos religiosos: la Capilla de Matisse en Vence, el escultor italiano Giacomo Manzù, el pintor francés fauvista y expresionista Georges Rouault, el compositor francés Olivier Messiaen y el compositor y director de orquesta polaco Krzysztof Penderecki, entre otros.

Asimismo, los abstraccionistas puros, que persiguen la creación de un arte explícitamente religioso, como Barnett Newman con su Vía Crucis o Mark Rothko en su Capilla de Houston, la ambigüedad aparece con tal claridad que demanda ansiosamente la necesidad de regresar a la determinación original del lenguaje. De hecho, la relación primigenia de la trascendencia en la mente religiosa se establece a través de la palabra. La palabra nos interpela y nos enfrenta a una actitud responsable que, en la mayoría de los casos, incomoda. Tanto la palabra como los símbolos, que necesitan de una interpretación verbal, son indispensables pero no suficientes para la creación de arte religioso.

Por tanto, tras esta investigación hemos llegado a la conclusión de que una obra no transmite la trascendencia por el tema al que hace referencia, ni por la veracidad de los sentimientos del artista, ni por los sentimientos que genera en el espectador, ni por la inclusión de símbolos convencionales en la obra, sino por la *metáfora que instaura y la forma en que se plasma*. Entendemos por metáfora la capacidad de trasladar un sentido habitual en otro figurado a través de una comparación implícita, elevando su significado particular en universal.

Al dar importancia a la metáfora, estamos reconociendo tanto la capacidad simbólica del artista como la resonancia que tiene la obra. Así que, aunque no depende únicamente de ello, estamos aceptando que aquello que representa está en cierta medida implicado. Con “capacidad simbólica del artista” nos referimos a la destreza que tiene de convertir lo universal en particular, cómo expresa los sentimientos en colores o en sonidos y cómo estos producen un eco en el espectador. Pensamos que esto se produce al traducir el artista su manera personal de percibir las cosas, es decir, pasándolo a través del tamiz de la subjetividad. Es ahí donde la identidad del artista tiene su importancia, aquello que le hace ser como es y ver las cosas de una manera única y personal. La honestidad y la integridad entonces se convierten en una deseable plataforma desde la que comenzar a crear; la subjetividad se concreta en la persona como portadora de sentido. Cuanto más fiel muestre su particular forma de ver las cosas, más creativo será. Por otro lado, la excelencia técnica está muy unida a la expresión formal, que es la materialización del contenido, la expresión del mensaje.

No obstante, hemos de decir que a pesar de que todos estos elementos que hemos nombrado no son condición para que en una obra se transmita la transcendencia, sí que están vinculados de una u otra manera al juicio final que emitimos en una valoración. Por eso, para una mejor valoración de la obra, proponemos que se lleve a cabo un análisis y una apreciación de los elementos siguientes, siendo posible reconocer la excelencia en cualquiera de estos apartados de manera independiente:

1. la excelencia técnica de la obra,
2. la actitud honesta del artista, de ser verdad consigo mismo y con su propia cosmovisión,
3. el contenido intelectual y la cosmovisión que transmite la obra,
4. la integración entre forma y contenido.

RESULTADOS PARTE II
ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

RESULTADOS PARTE II

En esta sección hemos analizado algunas de las obras de cinco artistas en las que pensamos que se ha transmitido la trascendencia.: Rothko, Newman, Viola, Penone y Barceló.

Sin querer ser dogmáticos, queremos apuntar varios recursos utilizados en la expresión de lo trascendente que hemos observado en los trabajos de los artistas que hemos estudiado. No se dan todos los elementos en cada uno de los artistas, pero para nosotros, después de este estudio, su presencia es significativa. Se trata de su naturaleza simbólica, la transformación que sugiere la obra plástica del concepto del tiempo y del espacio, la inspiración en las obras de los hombres primitivos al recurrir a ellos como fuente de estudio e inspiración, la posible presencia de la paradoja bien en el origen, proceso o desarrollo entre los elementos que conforman la obra, y finalmente, la temática de sus obras, en las que se ve representada tanto la muerte como la vida.

Cada uno de los *artistas* que hemos estudiados ha instaurado una relación sobre la que fundamentar su obra y desde donde para nosotros acontece la revelación de lo trascendente.

Entendemos que Mark Rothko apunta con su nuevo lenguaje a una trascendencia abstracta, no referencial, dejando que una nueva relación con el cuadro y el espectador revitalice la experiencia de lo trascendente, siendo el consciente quien lo signifique

Barnett Newman, con su obra *Onement I*, creó su tabula rasa, su absoluto. Newman crea a partir de sí mismo. Desde su yo y espacio corporal presenta el espacio y su contingencia a través de los *zips*.

Bill Viola quiere presentarnos lo invisible a través de la imagen visible, valiéndose del vídeo y de la cámara lenta como nueva forma de conocimiento y de percepción. La gran temática de su obra versa sobre las preguntas del ser humano, considerando la vida humana y su relación con el universo, el alma, el espíritu y la naturaleza

La obra de Giuseppe Penone versa sobre la simbiosis entre la naturaleza y el cuerpo humano, donde también entra la búsqueda del azar, las representaciones culturales, la memoria y el paso del tiempo. Es la proyección de nuestro tiempo sobre el tiempo de la naturaleza, que se convierte en eterno.

Miquel Barceló expresa el sentimiento de trascendencia a través de su obsesión con la transitoriedad y el paso del tiempo mostrada en sus naturalezas muertas, así como en su capacidad de dar vida a la materia a través de su representación

Después de este análisis llegamos a la conclusión que no hay una única manera de transmitir la trascendencia. Apuntamos a la capacidad metafórica de la obra así como a la pericia del artista para representarla.

PARTE III
PROPUESTA PLÁSTICA

CAPÍTULO 8
OBRA PLÁSTICA

La investigación en el seno de la rama de las Bellas Artes invita a no quedarse en una mera reflexión teórica, sino a contribuir, a través del quehacer artístico, con las obras y la búsqueda que genera el propio proceso creativo. Como investigadores, no deberíamos únicamente analizar y criticar obras de artistas, sino proponer y hablar desde nuestros talleres; identificarnos con la capacidad simbólica y con la frustración que genera la propia materia: la de la obra y la nuestra. Así, desde la humildad que genera quien acepta su propia limitación, presentamos nuestra propuesta.

Proponemos una reflexión plástica acerca de la expresión de lo sagrado en el ámbito de lo humano, que alcanza su máxima expresión dentro de la revelación cristiana. El Ser no sólo se presenta en un objeto o por medio de la voz de un profeta: se encarna, se hace hombre en la persona de Jesucristo. La exposición que se llevó a cabo en la Sala de Exposiciones del Campus Universitario de Ceuta (Universidad de Granada), titulada *Íntimo y Eterno*¹, parte de las siete presentaciones que hizo el Cristo acerca de sí mismo en el evangelio de San Juan, todas ellas precedidas por el "Yo soy" y seguidas por símbolos tales como el pan, la luz, la vid, el camino, la puerta, la resurrección, la vida, etc. Es mi deseo que sea el propio símbolo o concepto el que nos traiga la revelación acerca de lo sagrado a lo que hace referencia.

8.1. LA EXPRESIÓN DEL "YO SOY" DENTRO DEL MARCO BÍBLICO

Para una buena interpretación hemos de remitirnos a la primera vez que esta fórmula aparece escrita en el texto bíblico, pues aportará la clave interpretativa para el pasaje que está siendo objeto de nuestro estudio. Se encuentra en el libro de Éxodo, cuando Dios se presenta a Moisés desde una zarza ardiendo que no se consume. Dios llama a Moisés a ser el líder que sacará a su pueblo Israel de la esclavitud y la opresión que sufren en Egipto. Moisés le pregunta a Dios acerca de su nombre, para hacerle referencia cuando se presentase ante los israelitas y les diese el mensaje que Él le había dado; a lo que responde: "Yo soy el que soy" (Ex 3,14). Encontramos en esta autoexpresión el núcleo más concentrado de Yahveh en la antigua alianza. La patrística y la gran escolástica encontraron en este verso (Ex 3,14) la fuente de inspiración y reflexión al acercarse al misterio del Dios oculto y revelado.

¿Qué sentido tiene preguntar por el nombre de Dios? En la Biblia, a menudo, los nombres tienen gran importancia y, en este caso, su "nombre" era su "historia". Resumía quién era y lo que quería revelar acerca de sí mismo. Era como preguntar: "¿Qué revelación de Dios nos traes?".

El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob era un Dios con muchos títulos, pero con un solo nombre. Jehová ("el Señor") ya no sería una simple forma de dirigirse a Dios, sino que revelaría la historia misma de su naturaleza divina, haciéndolo de una forma

¹ *Íntimo y Eterno* es el título de una canción del cantante Alex Sampedro. Fue escogida por ser características que hacen referencia a Dios y a las obras expuestas.

relevante, infinita y enigmática. Esto enlaza con nuestra propuesta en el capítulo anterior de relacionar la paradoja como uno de los elementos escogidos para la expresión de lo sagrado.

8.1.1. La expresión “Yo soy el que soy” y su significado

En el texto hebreo, “Yo Soy” está relacionado con la palabra *Yhwh*, el nombre de Dios, normalmente pronunciado *Yahvéh*. En casi todos los textos del Antiguo Testamento el nombre YHWH es traducido por ‘Señor’.

Gary Burge expone: “Cuando este término (heb. *Yahweh*) fue traducido al griego, se tradujo como *ego eimi* (‘Yo soy’), y en todo Juan veremos el uso absoluto de Jesús de esta frase sin predicado para revelar más de su identidad divina” (Deffinbaugh, 2004b, s.p.). El primer ejemplo de esto es dado en Juan 4,26 cuando Jesús habla con la mujer en el pozo. Sus palabras allí pueden ser traducidas por “Yo Soy te habla” (Deffinbaugh, 2004 b, s.p.).

Lo que pretendemos hacer a través de la exégesis no es llegar a entender la frase, sino aquello que significa. En la respuesta “Yo soy el que soy” encontramos un cierto matiz evasivo e impreciso. Por un lado, la forma en primera persona “Yo soy” descubre elementos propios de una teofanía e invita a interpretar el pasaje en relación a la zarza ardiendo. Por otro, podemos interpretarla como una forma de legitimar ante el pueblo la misión encargada a Moisés. La autoproclamación “Yo soy el que soy” constituye al mismo tiempo una acción creadora y una acción salvífica de Yahveh, expresando la profundidad de su ser.

J.A. Motyer, en su comentario acerca del libro de Éxodo, nos da tres interpretaciones:

En primer lugar, *Dios siempre presente, siempre activo e interviniendo para bien*. Es lo que Durham llama la “esencia” del Dios de Israel. En cada lugar, en cada momento, en cada circunstancia o necesidad, Él es. Como Motyer explica, en hebreo, a diferencia del griego o el español, hay un solo verbo para expresar tanto la existencia como la presencia activa. Por tanto, la presencia de este Dios no es un simple “es” o “está”, sino que se trata de una fuerza viva, vital y personal.

En segundo lugar, tenemos el *Dios soberano y para siempre independiente*. A pesar de que Moisés podría utilizar el poder de Dios, no quiere decir que pudiese ordenar las cosas como a él le pareciese. Cuando Moisés volvió a Egipto, rápidamente consiguió el consentimiento de Israel para llevar a cabo su misión y enseguida se dirigió hacia Faraón. El resultado inmediato no fue el esperado sino trabajos más duros, maltratos y cierta alienación entre Moisés y el pueblo. La presencia activa de Dios le sigue perteneciendo a Él y se utilizará cómo, cuando y en las circunstancias que Él elija. Con este nombre sigue anunciando que Dios sigue siendo Dios.

Por último, el *Dios inagotable*. La expresión “Yo soy el que soy” no deja de ser una afirmación enigmática y misteriosa. Desvela casi lo mismo que oculta: una abundancia infinita. Lo

que revela es otro misterio que significa, en palabras de Motyer: "Cualquiera que sea la circunstancia, estaré allí y mi presencia será suficiente" (Motyer, 2009, pp.87-90).

Según Julio Treballe, la traducción griega conocida como Septuaginta había señalado una línea interpretativa filosófica y ontológica del "que es". Eusebio de Cesarea no tuvo reparo en decir que Platón había tomado de Moisés la filosofía del Ser. La exégesis judía con Maimónides siguió caminos parecidos. Los reformadores Lutero, Calvino y Zwinglio siguen esta directriz, cambiando algunos matices, alegóricos en exégesis y cristológicos en teología.

J. Treballe, a la interpretación anterior, basada en la traducción del Targum Pseudo-Jonathan, añade una interpretación con matices apocalípticos, donde la frase "Yo soy el que soy" viene traducida como "Yo soy el que es y el que será", frase que se relaciona con la contenida en el Apocalipsis referida a Dios: "El que es, El que fue y El que viene" (Ap 1,8; 1,17; 4,8; 11,17; 16,5; 21,6; 22,13). El pasar de una oración de dos a tres partes tiene su explicación en el griego, donde "El que es" y "El que soy" responden a las mismas palabras. Por ello, no duda en relacionar la fórmula de Éxodo con la de Apocalipsis, aportando una visión histórica y escatológica: "El que fue y El que viene", sin olvidar la aportación ontológica y existencialista que lleva implícita "El que es".

En el evangelio de Juan encontramos siete citas donde Jesús añade a esta fórmula del "Yo soy" un predicado que le describe a sí mismo. Una de las conclusiones que hemos llegado a través de toda esta investigación es que lo sagrado se transmite a través de los símbolos. Es por eso que, partiendo de los símbolos con los que Jesús se describe a sí mismo, queremos conocer cómo se revela lo sagrado. Pasamos a desarrollarlos.

8.2. EXPRESIÓN PLÁSTICA

LUZ

“Yo soy la luz del mundo, si me siguen no tendrán que andar en oscuridad porque tendrán la luz que lleva a la vida.”

Evangelio según San Juan 8,12

Videoinstalación

La vida es la luz de toda la humanidad. Recordemos que la luz fue la primera cosa creada en el Génesis: “Sea la luz”. Su propósito era disipar la oscuridad que cubría la tierra; por lo tanto, la luz se convirtió en un símbolo de Dios, de su naturaleza y de su gobierno sobre la Tierra. Las tinieblas sin embargo están relacionadas con el pecado, la opresión, la guerra y la oscuridad. Es más, la profecía del nacimiento del Mesías es descrita por el profeta Isaías como una gran luz. La luz representa la vida, el entendimiento y la verdad. La existencia de luz implica la desaparición de la oscuridad, pues la oscuridad no puede coexistir con la luz.

Nuestra propuesta plástica se concreta en un pequeño vídeo donde sonido e imagen se fusionan en un mismo compás: la llama de una vela. El movimiento de la luz se alinea con la melodía. La música es una composición de tres minutos y medio de Louis Sclavis, titulada *Marriage*, y que es utilizada como banda sonora para la película *Kadosh*, del director israelí Amos Gitai, realizada en 1999.

Fue necesario analizar la pieza y dividirla en secciones agudas y graves, así como en ritmo lento y rápido. A estas secciones se les añadirían más tarde las imágenes previamente grabadas, analizadas, clasificadas y seccionadas, haciendo una correspondencia entre el tamaño de la llama, el movimiento de la misma, el color y su forma.

Es una pieza íntima, donde los elementos, al ser tan escasos, toman gran importancia y significado. Ellos nos transportan y nos introducen en otro ritmo y en otro tiempo. El baile que provoca el viento nos fascina e hipnotiza. El viento, en la simbología bíblica, está asociado con el Espíritu, y es cuando la llama se mueve por la acción del viento que la oscuridad se extingue. La llama esconde otro misterio, porque es ahí donde la materia se hace invisible, donde la cera tras la combustión de la llama desaparece.

Nos parece interesante el uso del concepto *tiempo* en el vídeo. La obra comienza con la música y, poco a poco, va apareciendo en pantalla un pabilo humeante que se convierte finalmente en llama; una llama que danza a cámara lenta al compás de la melodía. Esperamos con expectación que algo ocurra, pero la imagen sólo nos invita a demorarnos, a introducirnos en ese otro tiempo ontológico que no se extingue ni se agota. Nos da el tiempo y el espacio necesarios para escuchar nuestros propios pensamientos, habituados

al constante bombardeo de mensajes e imágenes. Se trata de conocernos para poder *reconocer* a otro. Este *darnos tiempo* resulta paradójico, pues lo hace a través de una vela, un elemento que pertenece al tiempo finito, aquel que tiene un principio y un final, una vida limitada. Es una incursión en el Ser a través del instante finito y contingente, una incursión de lo Eterno en el tiempo histórico.

La afirmación “Yo soy la luz del mundo” se da también en el contexto de la fiesta de los Tabernáculos, también llamada de *enramadas o tiendas*. Se trata una fiesta de siete días como acción de gracias por el fruto recibido.

Se piensa que la fiesta, en los tiempos de Jesús, tenía lugar entre los meses de septiembre y octubre de nuestro calendario actual, celebrando la cosecha de otoño de árboles y vino. Esta fecha coincide con lo que nosotros llamamos equinoccio de otoño, cuando el día y la noche son iguales en duración. Según Gary Burge, la práctica ritual judía reconocía la “muerte del sol”, que se incorporaba a la festividad de la ceremonia de la luz como sello distintivo de la temporada. El otoño normalmente traía pequeñas lluvias, y es por eso que la fiesta normalmente introducía símbolos integrados del agua refrescante, que era entendida como representación de ambas lluvias: física y espiritual.

La fiesta nos hace demorarnos e introducirnos en otro *tiempo*. La celebración no es una meta a la que llegar, sino una incursión en otro tiempo, el eterno presente. Las fiestas son la esencia de la organización del calendario como tiempo lleno y tiempo vacío.

La luz era utilizada en la fiesta como símbolo del fin de la estación. Como parte del ritual de la fiesta de siete días, según D.A. Carson, todas las noches en el atrio del templo se encendían cuatro lámparas gigantes, y la gente se juntaba bajo su luz. La luz de la zona del templo era vista por toda Jerusalén. Recordemos que en esa época las ciudades estaban por la noche realmente a oscuras, y estas lámparas era un evento poco común. Se dice que la luz en la zona del templo en la cima del monte Sión traía un brillo a toda la ciudad de Jerusalén. Teniendo presente este ejemplo, Jesús se levantó y se presentó a sí mismo como la luz del mundo (Daigle, 2008b, s.p.). El agua y la luz eran dos elementos fundamentales de la fiesta, y es en ese contexto que Jesús los utiliza para hablar del sí mismo, como vemos en los capítulos 7 y 8 del evangelio de Juan.

La fiesta también recordaba cómo todo el pueblo de Israel había habitado en tiendas durante su travesía en el desierto. La luz también había estado presente en este peregrinaje ejerciendo una función de brújula, pues la presencia de Dios les había ido mostrado el camino con una columna de nube durante el día y una columna de fuego durante la noche.

Conocida es la importancia del fuego en los pueblos primitivos, llegando algunos a considerarlo sagrado en sí mismo o representante de algún ser divino. El culto al fuego está asociado con el culto al Sol que caracteriza a casi todos los pueblos de la antigüedad. En la mayoría de las culturas se registran rituales, leyendas o pinturas que lo representan. El Sol, como se ha comentado anteriormente, es símbolo de lo inmutable, su forma es

es siempre la misma. Representa valores de autonomía y fuerza, así como de soberanía e inteligencia. Muchas mitologías heroicas son de estructura solar: el héroe se asemeja al Sol, que lucha contra las tinieblas.

Es importante destacar que la obra comienza en negro, con la oscuridad total, y termina con una pantalla blanca tras pasar la imagen por el fuego de la llama. Blanco-negro y luz-tinieblas nos presentan la combinación de opuestos propia del oxímoron o la paradoja.

Harald Weinrich y Paul Ricoeur proponen una teoría, según la cual en toda metáfora hay una contradicción y en todo oxímoron una metáfora. La paradoja y la *metáfora* configuran los pilares del edificio del sentido figurado. Entendemos por metáfora la figura consistente en usar una palabra o frase por otra, estableciendo entre ellas un símil no expresado. Lo podemos interpretar de muchas maneras, pero sin duda una de ellas es la prevalencia de la luz sobre las tinieblas. Una luz que en muchos casos podríamos llamar *aura*. Luz que no es estática, sino que a través de su movimiento, cualidad de lo vivo, nos habla de vida.

Fotogramas:



Figura 159.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s



Figura 160.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.

OBRA PLÁSTICA



Figura 161.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.



Figura 162.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.

CAMINO

De este símbolo he realizado dos interpretaciones.

Camino I

Hilo de algodón sobre tela y bastidor, 90 × 122 cm

“Yo soy el camino”

Evangelio según San Juan 14,6

¿Alguna vez has estado perdido y nos has podido encontrar el camino? Quizás sabías dónde querías ir, pero no cómo llegar desde donde estabas. En la simbología griega el hilo representa la vida. En esta obra he recreado el laberinto de la vida, construido con un único hilo que empieza en la zona baja de la imagen y termina en la parte superior. En medio de ese *lío*, Jesús se presenta como “Yo soy el camino”, el que guía e indica las curvas y formas que toma el sendero. Con su guía Él va creando Su imagen en nosotros, que nos hace únicos e irrepetibles, como lo es nuestra historia personal, representada con la imagen de la huella digital.

Nos parece significativo el uso de los conceptos *espacio y tiempo* que se hace en esta obra. Por un lado, la vida es representada en forma de camino, un espacio y un tiempo que hay que recorrer. Son las experiencias vividas, representadas con un laberinto en el espacio de la tela, que configuran un símbolo tan primitivo y tan actual como la huella digital. La figura que conforma el camino, la huella, le da una visión de conjunto, un sentido o propósito a nuestra existencia. Expresa un espacio sagrado con valor existencial. Al mismo tiempo, al presentarse a sí mismo como el camino, Jesús se sitúa como el espacio sagrado, el “punto fijo” o “centro” desde donde procede toda dirección y orientación.

La persona desacralizada también tiene lugares privilegiados que se diferencian de lo cotidiano. Estas experiencias personales que configuran su historia única e irrepetible son los lugares santos de su universo privado y producen una ruptura de niveles, abriendo una comunicación con lo transcendente.

El hilo, metáfora de la vida, lleva implícito el concepto de tiempo. El hilo tiene un principio y un final, el nacimiento y la muerte. Un tiempo histórico que aspira a un tiempo ontológico, a un sentido último de la existencia expresado a través de la figura de la huella. El camino, a pesar de llevar implícito un principio y un final, nos parece un canto a la experiencia de la vida.

El color del hilo es semejante al color del lienzo. El hilo cosido a la tela emerge cual relieve que nace del fondo, simulando el braille. Sólo percibiremos el cuadro a una corta distancia, aquella donde falla la vista y emerge el sentido del tacto como guía, simulando

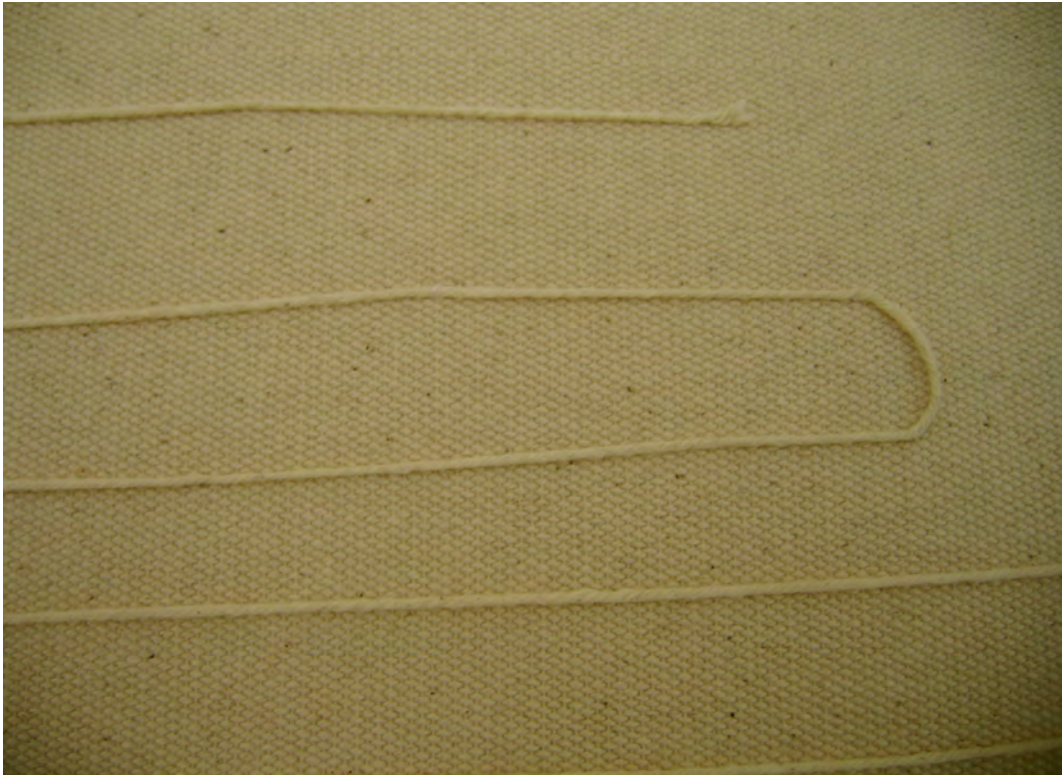


Figura 163.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.



Figura 164.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.



Figura 165.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.

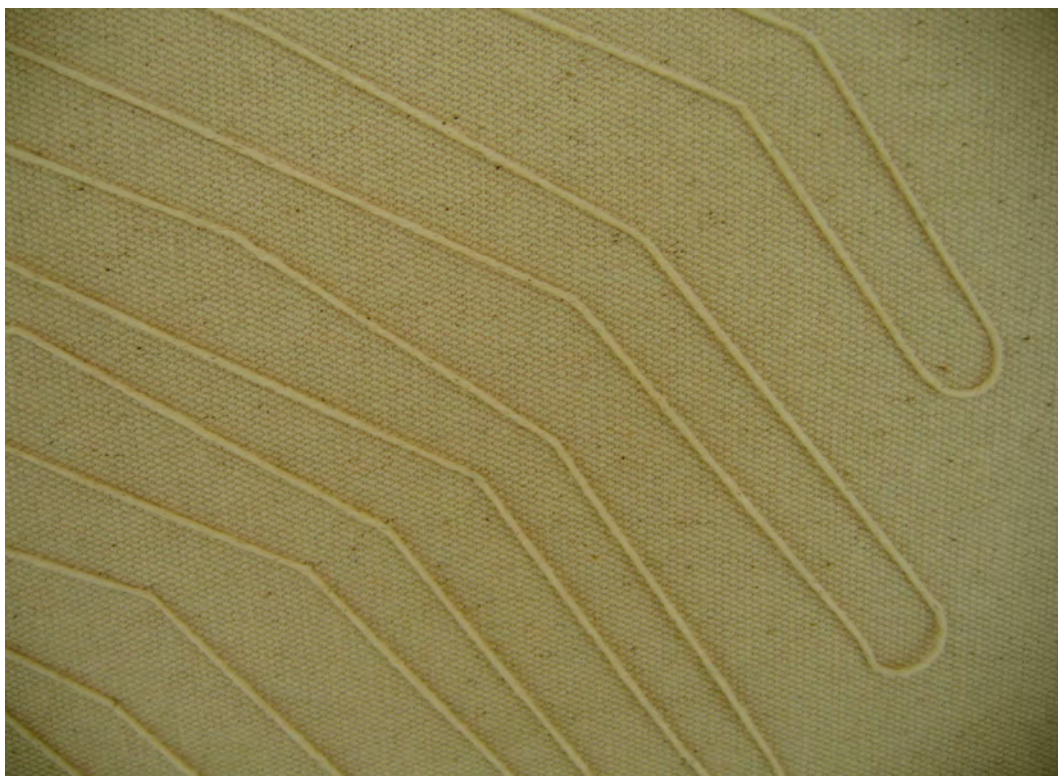


Figura 166.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.



Figura 167.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.

Camino II

Tela sobre bastidor, 95 × 145 cm

“Yo soy el camino, la verdad y la vida, nadie puede ir al Padre si no es por mí.”

Evangelio según San Juan 14,6

Jesús no solamente señala el camino, enseña la verdad y reparte vida, sino que se presenta a sí mismo como *el* camino, la verdad y la vida, de modo que aquel que se apega a Él está necesariamente en el camino y posee la verdad y la vida. El camino en este pasaje se refiere al camino al Padre, el objetivo de toda aspiración humana. El texto no dice “a través de tener ciertas creencias acerca de mí” o “a través de un cierto tipo de fe”, sino *por* mí.

La necesidad del camino llega a su máxima expresión cuando hay un muro que nos impide avanzar. El muro está relacionado simbólicamente con la muerte. La historia nos demuestra que la muerte siempre ha estado relacionada con lo sagrado. En el intento del hombre de dotar a su existencia de sentido y calmar su angustia, aparece el nombre de lo sagrado, el cual propicia una función de mediación hacia un más allá por medio del símbolo, el mito y el rito.

Dentro del mito del mal, que es por excelencia la experiencia crítica de lo sagrado, ya que amenaza la ruptura de la relación entre el hombre y Dios, está la imagen del camino hacia el Padre que, a través de su muerte, Jesús restablece. Inspirada en el relato bíblico de cómo se rasgó el velo del templo que dividía el lugar santo del lugar santísimo tras la muerte de Jesús, presento una tela rasgada sobre un bastidor. De nuevo, el camino crea una unión entre *espacios*: entre Dios y el hombre y entre los hombres. La grieta abre un camino tanto vertical como horizontal. Jesús se presenta como aquel que abre el camino hacia Dios el Padre, y también en nuestras relaciones horizontales con nuestros prójimos.



Figura 168.- Sara Blanco, *Camino II*, 2014. Tela sobre bastidor 95 x 145 cm. Ceuta.

VIDA

Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica.

“Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida en sacrificio por las ovejas”.

Evangelio según San Juan 10,11

El símbolo del buen pastor está conectado directamente con el milagro anterior y sus consecuencias. Jesús había sanado a un hombre ciego de nacimiento, que había sido excomulgado de la sinagoga por reconocer el origen divino del milagro. Jesús se presenta a sí mismo como el buen pastor, en contraste con los fariseos y líderes religiosos judíos, que eran malos pastores.

Este símbolo fue el que nos resultó más lejano al no tener contacto con el medio rural. Por ello decidimos entrevistar a varios pastores de ovejas y cabras para conocer de primera mano cómo es un buen pastor. Las respuestas fueron muy variadas: el que provee de alimento para las ovejas, el que las desparasita, el que las cuenta para que no falte ninguna, el que respeta a los animales, etc. Uno de los pastores nos preguntó: “¿Qué es para ti un buen pastor?” Nuestra única referencia era el texto del evangelio de Juan que llevábamos tiempo meditando: “Aquel que da su vida por las ovejas”. Esto fue revelador.

En el texto Jesús se presenta a sí mismo como el “buen pastor”, y enfatiza dos características por las cuales el buen pastor puede ser reconocido: 1) el pastor da su vida por las ovejas; 2) ovejas y pastor se reconocen mutuamente.

¿Qué es lo que nos quiere decir el adjetivo buen? Según el comentario de Nicoll, el adjetivo *καλός* (‘bueno’) es probablemente el usado para un buen pintor o buen arquitecto, aquel que sobresale en aquello que hace. El artículo el que lo precede hace referencia a que esta descripción es sólo aplicable a uno, Él mismo. Hay otros textos bíblicos que describen el pastor ideal (como el Sal 23, Is 40,11 o Ez 34) frente a los malos pastores, basados en el egocentrismo y la manipulación a través del poder, del privilegio que ostentan y la presión (Nicoll, *Expositor’s Greek Testament*, 2015).

En esta obra nos hemos querido centrar en la primera característica del buen pastor: “El buen pastor da su vida por las ovejas”.

La palabra clave de la frase que caracteriza al buen pastor es vida. Hemos representado la vida con una interpretación de un pequeño corazón de lana. La lana se mantiene rígida gracias a la cola, y en su interior he colocado un aplique y una bombilla que parpadea, simulando los latidos del corazón. Hemos llamado hasta obra Vida, porque el buen pastor es aquel que entrega su propia vida, aquel que se entrega a sí mismo.

Queremos destacar la capacidad simbólica de la obra en el proceso de abstracción, destilando el símbolo y dejando lo esencial. Gadamer (1991, p.83) explica el origen del símbolo como un signo que sirve para re-conocer (volver a conocer), haciendo alusión a dos partes de la tablilla *tessera hospitalis* que permite a dos personas o alguno de sus descendientes encontrarse después de mucho tiempo.

El símbolo es un significante concreto y sensible que a través de la sugerencia muestra su significado por transparencia. Una similitud entre significante y significado es lo que permite su resonancia.

El parpadeo de la luz es lo que da el movimiento, cualidad de lo vivo, que con su resplandor transforma la obra y el *espacio* por la sombra proyectada de los hilos.



Figura169.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta.



Figura 170.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta



Figura 171.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta



Figura 172.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta

VID

Grafito sobre papel y PVC, 40 × 110 cm

“Yo soy la vid, vosotros las ramas. Los que permanecen en mí y yo en ellos producirán mucho fruto, porque separados de mí, no pueden hacer nada.”

Evangelio según San Juan 15,5

La representación de la vid es cercana al pueblo hebreo. Fue utilizada en el Antiguo Testamento como símbolo del pueblo judío. Durante el periodo macabeo incluso fue adoptada como símbolo nacional. El uso de la imagen de la vid en el Antiguo Testamento enfatiza la infidelidad de Israel hacia Dios, convirtiéndose en una vid que produce fruto amargo: la nación no dio el fruto que Dios esperaba (Sal 80; Is 5,1-7; Jer 2,21; Os 10,1-2). De la misma forma, Jesús se presenta a sí mismo como la superación de muchas de las imágenes del Antiguo Testamento, tal como el templo, las fiestas del calendario hebreo, Moisés, etc. Jesús ahora se presenta como la vid verdadera, reemplazando a la estéril Israel.

“Yo soy la vid, vosotros las ramas.” Todas juntas forman un árbol y comparten la sabia de donde obtienen la fuerza y la vida. El tronco no da fruto sino a través de las ramas, y las ramas por sí solas no pueden dar fruto sin el tronco. Solo una cosa es necesaria para llevar fruto: que permanezcamos en Jesús, el tronco, y Él en nosotros; es decir, que la rama se adhiera a la vid, y que la vida de la vid fluya a través de las ramas, produciendo el fruto: las uvas.

Tenemos que reconocer que el primer propósito de la vid es dar fruto. Nuestro propósito como cristianos es permanecer en Cristo, para así llevar fruto. ¿Qué es el fruto? ¿Está ausente o presente? Algunos piensan que aquí se refiere al fruto del Espíritu (Gal 5,22-23). Otros piensan que son nuevos creyentes que nacen por el testimonio de las ramas. Nuestra opinión es que, así como nosotros permanecemos en Cristo, Él permanece en nosotros, y cuando esto ocurre Jesús se hace evidente en y a través de nosotros.

El segundo lugar, las ramas son los instrumentos a través de los cuales el fruto es producido. Si Jesús produjo mucho fruto cuando estaba físicamente en la tierra, ahora produce “fruto” a través de aquellas ramas o personas que creen en Él.

En tercer lugar, las ramas sólo llevan fruto si están unidas a la vid.

En cuarto lugar, Dios Padre es el jardinero que cuida la vid. Él quita las ramas sin fruto y sin vida de la vid. El Padre nos limpia y poda para que llevemos más fruto. No podemos olvidar que el fruto que Jesús produjo a través de su vida y su muerte en sacrificio fue el resultado de un alto precio para el Padre y para Él.

El símbolo de la vid es muy gráfico, y muestra los tres elementos que salen en el texto: el tronco, las ramas y el fruto. En el dibujo vemos estos tres elementos a la vez, pero realmente es un proceso de crecimiento que lleva *tiempo*. También el tiempo es expresado en la durabilidad del tronco, las ramas y el fruto que difieren. Cada elemento está engarzado en el anterior, que posee un tiempo mayor que el propio. Nosotros, como ramas, estamos engarzados en la vid, expresión de lo eterno, y así damos fruto, algo temporal en relación a nuestra durabilidad. Paradójicamente, vemos de nuevo una relación entre el tiempo ontológico y el tiempo histórico, pues el objetivo de la vid es dar fruto. Lo eterno incide en lo temporal.

Nos parece interesante la sencillez del material, que es capaz inspirar tantas cosas. La obra es un dibujo en grafito sobre un papel pegado en una lámina de PVC. La idea original era hacer un dibujo-instalación que llenara toda la pared. Por la falta de los medios necesarios para producir la obra tuve que reducir el dibujo a las medidas de 110 × 40 cm.



Figura 173.- Sara Blanco, *Vid*, 2014. Dibujo con grafito sobre papel pegado a una lámina de PVC, 40 x 110 cm. Ceuta.

SARMIENTOS

Impresión de cinco fotografías sobre PVC, 30 × 40 cm

“Yo soy la vid, vosotros las ramas. Los que permanecen en mí y yo en ellos producirán mucho fruto, porque separados de mí, no pueden hacer nada.”

Evangelio según San Juan 15,5

En esta interpretación del texto concebimos como núcleo central del símbolo la expresión “separados de mí, nada pueden hacer”, pues es en ella donde se desarrolla el símbolo de la unión entre el tronco y las ramas de la vid, donde ambos forman un árbol y comparten la sabia de donde obtienen la fuerza y la vida. Así como las ramas pertenecen al tronco, los hijos provienen de los padres. Basándonos en el simbolismo padre-hijo, apelativo con el que Jesús se refiere a Dios unos versículos más adelante (Jn 15,8-10), establecimos la relación de intimidad paterno-filial entre Dios y sus hijos. Dios declara que su cuidado, similar al de un padre, será sobre todos aquellos que confían en Él como su Dios. De acuerdo con el verso Sal 103,13: “Como el padre se compadece de sus hijos, se compadece Jehová de los que le temen”.

Según Mulago Gwa Cikala, para los bantús Dios no sólo es creador, sino que continúa ocupándose de sus criaturas. Él es el que engendra, el que cultiva, el que hace crecer a los hombres y animales, el que hace germinar el grano, el que hace crecer las plantas y los árboles (Ries et al., 1995, p.273). La relación entre Dios y criatura es de orden personal. Él me conoce, me oye, me comprende, se ocupa de mí y de mi vida personal. En este caso el centro se halla en el plano emocional; esto es, el espacio existente en la relación ente dos personas. Como dijimos en el capítulo primero, el espacio sagrado es indicador de un centro desde el que se origina toda dirección. En este caso es esa relación fundamental la que origina ambas identidades.

Con esto en mente realizamos una sesión fotográfica con un padre y un hijo, buscando revelar su relación de mutua dependencia a través de sus manos, a las que llamamos sarmientos. En las fotografías se evidencia que una relación es cosa de dos. Lo que pedimos a mis modelos fue que se sujetaran como si su vida dependiera de ello. El resultado se plasma en cinco fotografías impresas sobre PVC.



Figura 174.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 1)*, 2013.
Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta



Figura 175.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 2)*, 2013.
Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta



Figura 176.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 3)*, 2013.
Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta



Figura 177.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 4)*, 2013.
Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta



Figura 178.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 5)*, 2013.
Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta

PAN

“Yo soy el pan de la vida —declaró Jesús—. El que a mí viene nunca volverá a tener hambre; y el que cree en mí no tendrá sed jamás.”

Evangelio según San Juan 6,35

El texto se enmarca dentro del milagro de la multiplicación de los panes y los peces, donde cinco mil fueron alimentados con cinco panes y dos pescados. A la mañana siguiente, la multitud que había sido alimentada empieza a buscarle para proclamarlo rey. Su motivación era el haberse saciado de pan. Es entonces cuando Jesús se presenta a sí mismo como el pan de vida. Jesús no es “el que da pan”. El verdadero pan es una persona, que es Él mismo. “Porque el pan de Dios es aquel que descendió del cielo y da vida al mundo” —aludiendo a su origen divino—. Concepto que la multitud cuestionó. Lo que la multitud sigue buscando es la repetición del milagro de multiplicación; por eso hostigan a Jesús para que, como Moisés, les dé maná.

Jesús responde no tratando de convencer a sus adversarios, sino clarificando su significado, sabiendo que, cuanto más clara parece su enseñanza, más ofendidos se sentirán. “Jesús les dijo: De cierto, de cierto os digo: si no coméis la carne del hijo del Hombre y bebéis su sangre, no tenéis vida en vosotros. El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna; y yo le resucitaré en el día postrero. Porque mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre, en mí permanece y yo en él. Como me envió el Padre, asimismo el que me come, él también vivirá por mí. Este es el pan que descendió del cielo; no como vuestros padres comieron el maná, y murieron: el que come de este pan, vivirá eternamente” (Jn 6,53-58).

Quiero señalar la función que se da en la acción del comer al comienzo del Antiguo Testamento y al comienzo del Nuevo. En el Génesis el hombre comienza con una prohibición: “No comer del árbol...”. Sin embargo, nos encontramos aquí con una nueva institución que, en vez de prohibir, invita a comer del pan.

La separación de la carne y de la sangre nos habla de un sacrificio, costumbre que se aplicaba en los sacrificios expiatorios de animales. Tiene un matiz de muerte, conforme al rito del sacrificio, en el que el animal moría en lugar de la persona. Esta separación también se da en la institución de la Santa Cena (o eucaristía) con el pan y el vino, símbolos de su sangre y su carne. Ésta es la primera vez que aparece en el evangelio de Juan la revelación de Jesús como el que daría a los hombres vida eterna por la muerte sustitutoria en la cruz por los pecados de los hombres.

Esto es lo que promete: que aquel que coma y beba de Él —de sus hechos y enseñanzas— tendrá vida eterna, y en el último día Jesús lo levantará de la muerte.

Es conocida la relación simbólica del pan con Jesús, que no sólo está sugerida por la afirmación que nos ocupa, sino también porque nació en Belén, que significa ‘casa de

pan', y por la eucaristía, donde instituye el pan y el vino como recordatorio de Él.

Hemos utilizado el pan como símbolo de su humanidad y la forma circular como símbolo de lo eterno, aquello que no tiene ni principio ni final, pero que a su vez está contenido en la forma de un cuerpo humano, haciendo referencia al texto de su origen divino.

Pensamos que una de las maneras más poderosas de hablar de la necesidad que tenemos de vida es a través de su opuesto, del proceso activo de descomposición. El pan se convierte en un espejo que refleja nuestro más próximo e indudable estado: la descomposición del cuerpo, dándole el lugar que le corresponde a tantas cosas que a veces nos preocupan y llegan incluso a quitarnos el sueño.

Estamos hablando de nuevo de los dos tipos de tiempo, pero en este caso en confrontación. Indicamos lo eterno a través de lo perecedero y temporal. Frente al pan de vida que expone el texto, presento su opuesto: el pan mohoso en proceso de descomposición, del cuerpo encerrado en una urna de cristal: la muerte. Una lectura basada en la literalidad que nos muestra el alimento que desaparece frente al que permanece, haciendo referencia a la relación entre lo físico y lo espiritual que se da en el evangelio de Juan. Lo material y perecedero del pan físico frente a Aquel que se llamó a sí mismo "el pan de vida". Jesús se identifica con algo tan necesario como el alimento y tan básico como el pan; un pan que no perece, sino que está ligado a lo eterno y espiritual y es generador de la existencia, que da vigor y energía.

Paradójicamente, una segunda lectura nos muestra la vida del pan en una multitud de animales microscópicos que se manifiestan en la descomposición. Como la vida que nace de la propia muerte, ya sea en el plano físico o en el místico.



Figura 179.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015.
Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.



Figura 180.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015.
Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.



Figura 181.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015.
Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.



Figura 182.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015.
Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.

RESURRECCIÓN

Maderas, pegamento y espejo, 50 × 70 cm

“Yo soy la resurrección y la vida. El que cree en mí vivirá aun después de haber muerto.”

Evangelio según San Juan 11, 25

Esta frase se enuncia dentro del contexto de la muerte de Lázaro —un amigo de Jesús— que está gravemente enfermo, y quien sus dos hermanas, Marta y María, esperan que el Maestro sane. Jesús no responde como ellas estaban esperando, y Lázaro muere. Una vez que han pasado cuatro días de la muerte de Lázaro, Jesús aparece, y Marta y María le recriminan que, si hubiera estado allí, su hermano no habría muerto. Jesús no les asegura que Lázaro no moriría, sino que, a pesar de que Lázaro muera, esto no sería el fin del asunto. Jesús no sana a Lázaro de una enfermedad, sino que lo resucita de la muerte física, devolviéndolo a la vida. Es entonces cuando se presenta a sí mismo como la resurrección y la vida.

La muerte constituye nuestro límite conocido y nuestra finitud y, como se dijo en el capítulo dos que trata acerca de la naturaleza del ser humano, la muerte esta ligada con lo sagrado. Expresamos la muerte como el paso, a otro estado. Por eso la representamos con una triple puerta rectangular hecha de maderas. Estos accesos representan esta parte de la realidad, la que vemos y tocamos; pero a través del reflejo de estas puertas en la superficie del espejo podemos ver una nueva forma cerrada y completa, creando un sentido completo. El reflejo, representación de esa otra realidad que vemos pero no podemos tocar, propone un sentido perfecto en relación a los acontecimientos de la vida que hoy no entendemos. El suelo de espejo transforma el *espacio*, creando una percepción nueva de nuestro centro que proporciona una visión holística de la realidad de la vida, que incide directamente a nuestra forma de afrontar la vida o, dicho de otra manera, a cómo vivimos nuestro *tiempo*.

La idea original de la obra era realizarla a gran tamaño, de forma que el espectador pudiera caminar sobre el espejo, creando nuevas imágenes y perspectivas imposibles de sí mismo, que llegaran a marear. Es la sensación que nos produce lo desconocido o lo absolutamente heterogéneo. Lo *absolutamente heterogéneo*, como se dijo en el primer capítulo, se adhiere a ciertos objetos ya de por sí enigmáticos. Expresan una naturaleza desconocida que nos hace retroceder. La realidad que presenta es inconmensurable con la esencia personal conocida.

Ante la imposibilidad de llevar a cabo la obra en tamaño real por cuestiones económicas y logísticas, presentamos el boceto en la exposición a una escala más pequeña, con el objetivo de mostrar la idea.

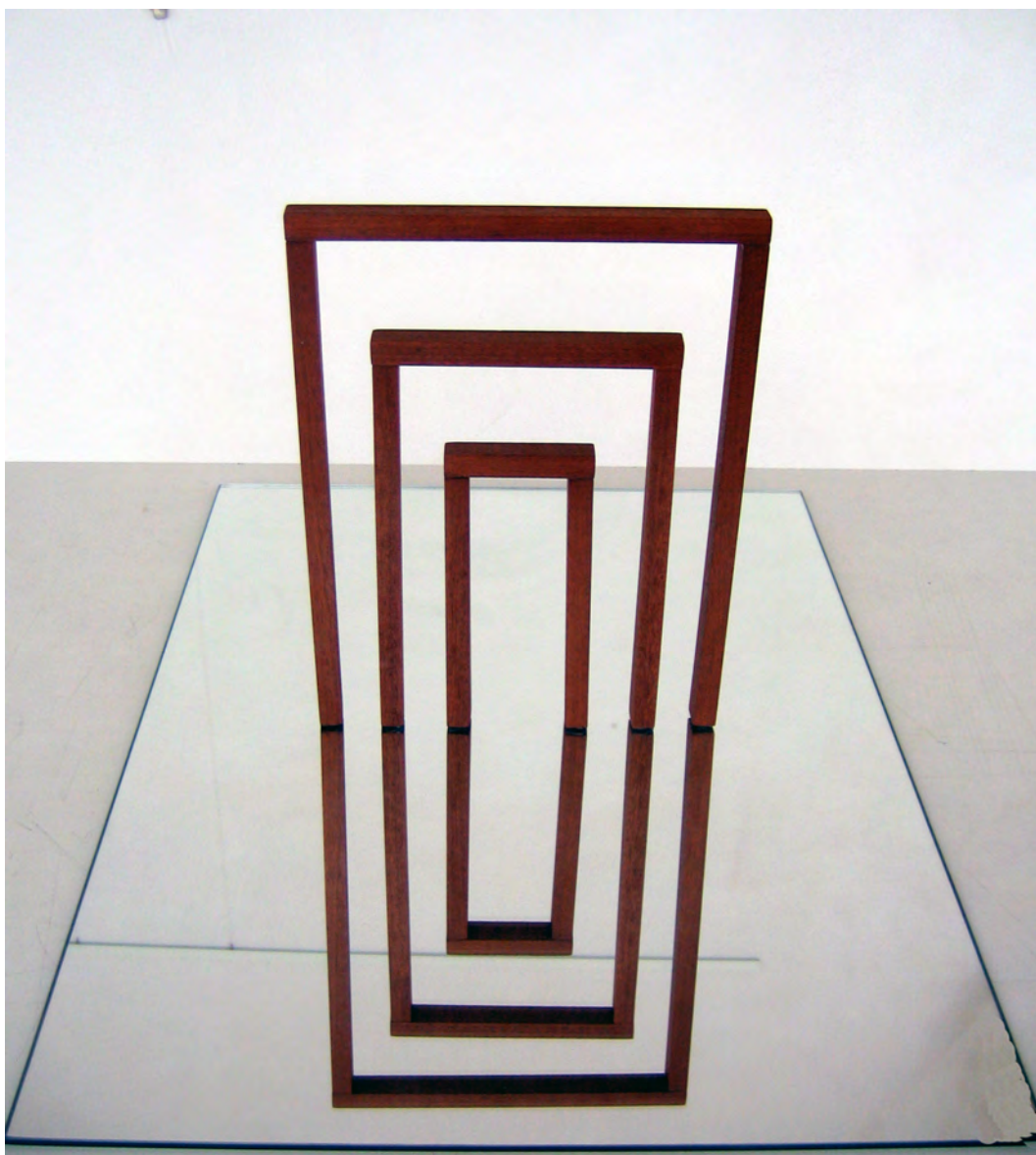


Figura 183.- Sara Blanco, *Resurrección*, 2011–2012.
Maderas, pegamento y espejo, 50 x 70 cm. Ceuta.

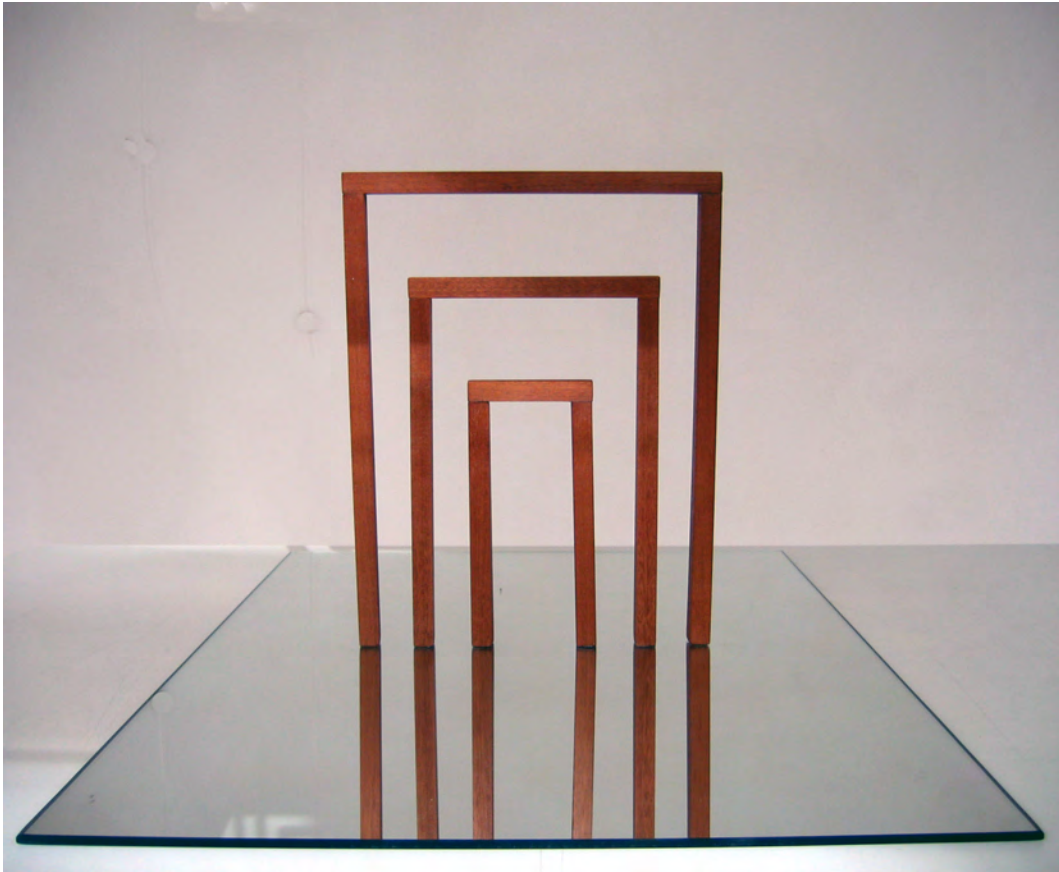


Figura 184- Sara Blanco, *Resurrección*, 2011–2012.
Maderas, pegamento y espejo, 50 x 70 cm. Ceuta.

PUERTA

Instalación. Lanás, tubos de PVC, Ø 2 m

“Yo soy la puerta; los que entren a través de mí serán salvos.”

Evangelio según San Juan 10,9

El símbolo de la puerta está conectado directamente con el mismo milagro en el que Jesús se define como el buen pastor. Recordemos que Jesús había sanado a un hombre ciego de nacimiento, que había sido excomulgado de la sinagoga por reconocer el origen divino del milagro. Es entonces cuando Jesús explica al hombre excomulgado que Él es quien tiene el poder de dar entrada al verdadero rebaño (o excluir de él). Se presenta a sí mismo como la puerta. Como de costumbre, los términos y el tenor de la enseñanza son interpretados por el incidente que dio lugar a la misma.

En el capítulo 10 del evangelio de Juan, Jesús hace dos afirmaciones principales: “Yo soy la puerta: los que entren a través de mí serán salvos” y “Yo soy la puerta de las ovejas”.

Seguramente, Jesús se estaba refiriendo a una realidad cercana a su audiencia, pero que actualmente nos resulta muy lejana en nuestra sociedad contemporánea, que se desarrolla prioritariamente en zonas urbanas. En los pueblos o ciudades donde había varios rebaños, se proveía de un aprisco para las ovejas, donde pudieran estar protegidas de ladrones y depredadores. El redil tenía un único acceso por donde las ovejas podían entrar y salir: la puerta. A través de ella, cada uno de los pastores reunía a su rebaño temprano por la mañana para llevarlo a pastar y lo volvía a traer por la noche. Una persona era la encargada de guardar la puerta, una puerta sólida capaz de resistir ataques. Realmente esta persona era la puerta, guardando a las ovejas seguras dentro, protegidas de cualquier peligro del exterior. Por la mañana cada pastor se presentaba al portero, era reconocido por él y le dejaba pasar al redil. Una vez dentro del redil, cada pastor llamaba a sus propias ovejas, que reconocían su voz, para sacarlas y llevarlas a los pastos, y más tarde, en el ocaso, traerlas de nuevo sanas y salvas.

El símbolo que vamos a desarrollar es el de la puerta. Entiendo por puerta un vano abierto en una pared para poder entrar y salir por él. Realmente, la puerta expresa su función en un espacio cerrado, dándonos la salida. ¿Cómo llamar la atención sobre un vano sin cerrarlo? Nuestra propuesta es un hilorama a escala humana. El hilo como símbolo del camino se entreteje, creando un universo donde los hilos se entrecruzan. En medio de esta locura Jesús se presenta a sí mismo como la puerta, el acceso que provee la salida. El entrar y el salir forma parte de un proceso, y por ello hemos dividido el hilorama en tres secciones unidas entre sí. En cada una de ellas el vano es más pequeño.

La obra también evoca al interior de un útero, recordando las puertas que atravesamos en la vida. Puertas que bien pueden ser momentos o procesos que tenemos que transitar, y cuyo recorrido nos transforma.

El concepto que la obra transforma es el del *espacio*, creando un vano o un acceso hacia el mundo invisible. La obra, al igual que la hierofanía, rompe la estructura homogénea del espacio, posibilitando un acceso de una región cósmica a otra.

La obra está realizada en grandes dimensiones para que el espectador forme parte de la obra. El acceso tiene forma circular, por la relación simbólica del círculo con lo eterno. Está hecho de hilo de lana rojo, como símbolo de la sangre y de la vida.

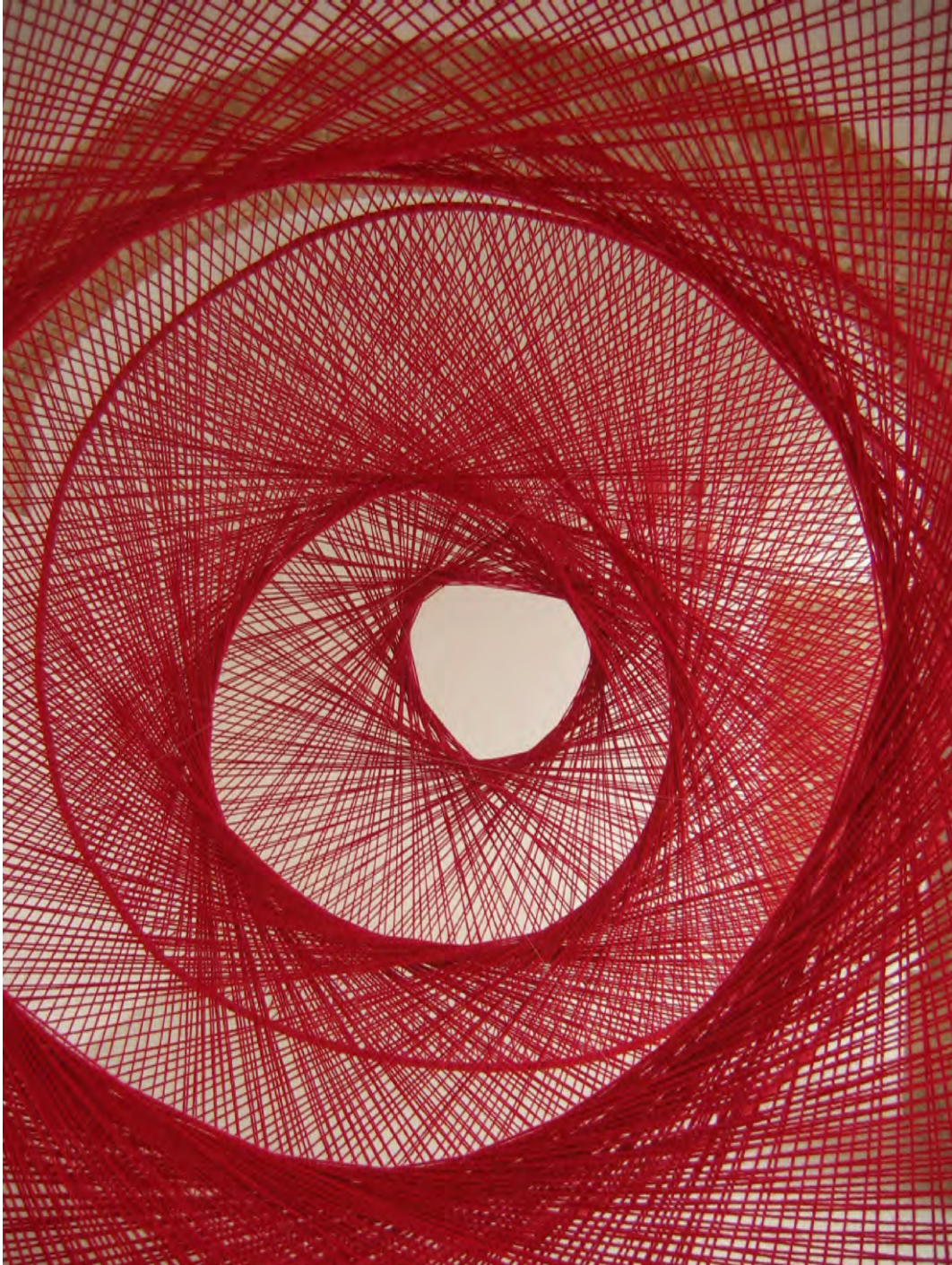


Figura 185.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.



Figura 186.- Sara Blanco, *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.



Figura 187.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.



Figura 188.- Sara Blanco, *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.

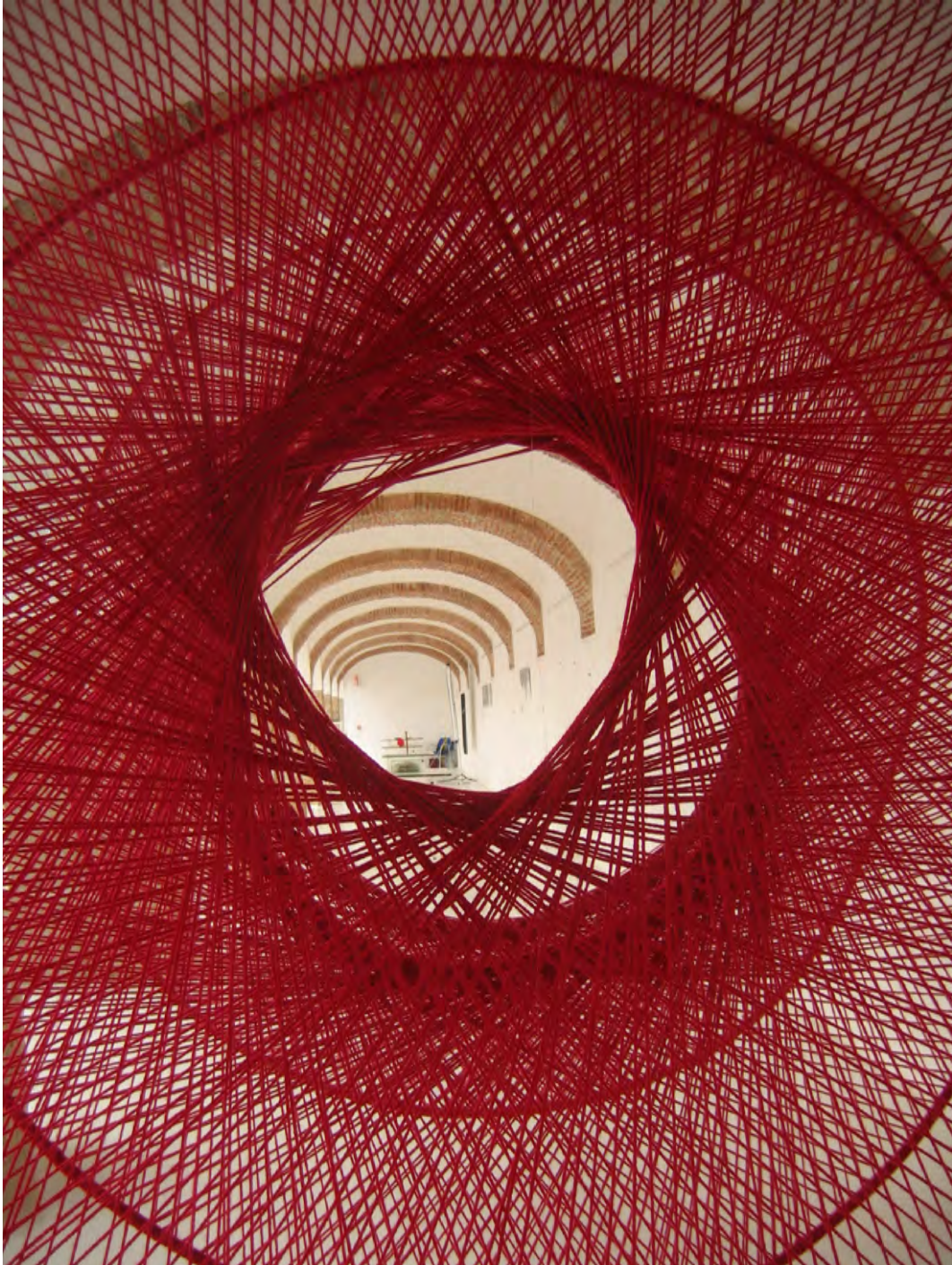


Figura189.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.

RESULTADOS PARTE III
PROPUESTA PRÁCTICA

RESULTADOS PARTE III

Por último, en la tercera parte hemos realizado una serie de nueve obras interdisciplinarias basadas en las afirmaciones simbólicas y tipológicas que hace Jesucristo acerca de sí mismo en el evangelio de Juan: "Yo soy el camino, el pan, la luz, la resurrección, la puerta, etc.". Hemos desarrollado y plasmado de manera plástica los símbolos de los que hablan estas frases, con el objetivo de conocer lo que expresan acerca de lo sagrado. La exposición se realizó en la Sala de Exposiciones del Campus Universitario de Ceuta (Universidad de Granada). Los visitantes pudieron realizar visitas guiadas por la doctorando, y la exposición contó con una gran asistencia.

La exposición tuvo un gran impacto en periódicos y programas de televisión locales, con una muy buena aceptación y crítica en todos ellos, y fueron varias las invitaciones a llevar la exposición a otros lugares, así como futuras colaboraciones con diferentes organizaciones

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A través de este estudio hemos llegado a saber que la esencia que comparten lo sagrado, la naturaleza del ser humano y la obra artística es su *naturaleza simbólica*.

Por un lado, el ser humano es heredero de hombre religioso y necesita dar sentido a su existencia, así como a los objetos y cosas que le rodean. El hombre no-religioso no puede abolir su pasado, sigue interpretando su existencia y su lugar en el mundo, pero desde otra perspectiva. Ha heredado una cosmovisión mitológica, de la cual ahora se quiere emancipar. Para ello ha desacralizado el mundo que recibió de sus antepasados. Pero la persona sin religión sigue comportándose religiosamente sin ser consciente de ello. Posee una mitología camuflada y numerosos ritualismos degradados. Sin embargo, la huella religiosa perdura en sus acciones, si bien ahora dedicada a otros dioses.

Por otro lado, en las hierofanías el símbolo confiere una función de mediación, pues permite el paso de lo visible a lo invisible, de lo humano a lo divino. La capacidad simbólica en la hierofanía manifiesta una realidad diferente por medio de objetos que forman parte de nuestro mundo natural y profano: la realidad sagrada. De esta forma, el objeto posee una doble naturaleza: se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, trascendiendo su propia naturaleza.

Con respecto al Arte, entendemos que la obra artística es en su esencia simbólica, ya que remite, más allá de su propia materia, hacia aquello a lo que hace referencia. La función del símbolo es la de revelar una realidad total, inaccesible a los demás medios de conocimiento. Dar presencia a lo ausente. Como hemos visto, el símbolo representa, en el doble sentido de *hacer presente y de tomar el lugar de*. Presenta realmente lo que representa, y por ello, a diferencia del signo, recibe el respeto del significado que encarna.

Otra de las relaciones entre lo sagrado, el hombre y la obra de arte que hemos querido comprobar ha sido, basados en Kierkegaard, una base estructural paradójica. La *paradoja* constituye el núcleo del pensamiento. La expresión máxima de la razón se encuentra en querer descubrir algo que ni siquiera se puede pensar. Su estructura es la contradicción.

En las distintas concepciones de lo sagrado —antropológica, religiosa, psicológica y estética— hemos observado una naturaleza dualista contrapuesta entre lo racional e irracional, aquello que es completamente distinto a nosotros mismos, el consciente y el subconsciente, lo sublime y lo siniestro, que se complementan, autolimitan y definen. Esto nos lleva a entender que en mayor o menor medida lo sagrado en cada uno de sus acercamientos comparte una naturaleza paradójica.

Por otro lado, la labilidad es la no concordancia del hombre consigo mismo, la no coincidencia entre las dos partes del yo, que confiere al ser humano una fragilidad ontológica. Somos finitos, pero ansiamos infinitud; mortales sedientos de inmortalidad; humanos, pero hambrientos de lo divino. Esta no concordancia también se plasma en la naturaleza paradójica de nuestro cuerpo, que a un mismo tiempo es abertura y limitación; la primera al mostrar el interior en lo exterior, manifestándonos como signo descifrado para los demás y sensible a recibir respuesta, y la segunda por la mediación

CONCLUSIONES

que realiza nuestro cuerpo al recibir los objetos del mundo, mostrando la limitación de nuestra perspectiva como punto de vista.

Ante las dos realidades anteriores, propusimos la hipótesis de encontrar también la naturaleza paradójica en la naturaleza de la obra artística trascendente, pero no ha sido así. La paradoja respondía a la estructura de algunos movimientos artísticos, como el movimiento Dadá, pero no a una cualidad aplicable a la obra artística en general. Además, su presencia en la obra no implicaba una cualidad trascendente en la misma. La paradoja para nosotros consiste en un recurso de la propia naturaleza simbólica, una posible vía, pero no como la forma por antonomasia para conseguirla, tal como proponía Kierkegaard.

Por ello, podemos decir que aunque la paradoja puede estar presente, encontramos más primaria su naturaleza simbólica. Reconocemos que la obra de arte remite al ser humano como hacedor de símbolos por medio de los cuales se comunica: expresa e interpreta. El símbolo artístico hace presente el significado que remite. Su representación nos hace demorarnos en él y re-conocerlo. La obra se convierte en un doble mediador entre creador y espectador y entre su presencia y aquello a lo que alude.

Pensamos que esto proyecta luz no sólo sobre el hombre, sino también sobre lo sagrado, donde quizás, más allá de la paradoja, se encuentre una necesidad de ser expresado y entendido: un deseo de comunicación.

Por tanto, aunque seguimos creyendo en la paradoja como parte esencial de la naturaleza de lo sagrado, hemos llegado a la conclusión de que es todavía más primaria su capacidad simbólica, ya que ésta puede mantenerse bien como símbolo cerrado e inexplicable en la paradoja, bien como símbolo comprensible y concreto como demuestran las religiones reveladas o bien en símbolos, que sólo entendemos en parte.

Por tanto, un punto de unión entre *hirofanía* y obra plástica es su capacidad simbólica y la capacidad para transformar el *tiempo* y el *espacio*.

A nivel antropológico, los conceptos de *tiempo* y *espacio* son condiciones que evidencian que se ha efectuado una hierofanía. Ésta se toma como centro del mundo, y desde ella se organiza el espacio sagrado. Este centro permite la comunicación con lo sagrado al manifestar en sí mismo una ruptura de niveles que permite un acceso con lo que el hombre religioso considera *lo real*. Pasamos de un tiempo a otro a través del mito: del tiempo histórico, profano y lineal al ontológico, recuperable y eterno.

En cuanto a la obra, Gadamer define el arte en la unión de tres conceptos: juego, símbolo y fiesta. Con el concepto de *fiesta* está implícita la superación del tiempo presente. Nos despoja del tiempo lineal o acumulativo y nos introduce en lo eterno. La fiesta ofrece tiempo; mejor dicho, lo detiene, así como cada obra necesita de un tiempo para que su enigma sea descubierto. Tanto la celebración como la obra nos invitan a demorarnos. La obra artística también configura el espacio, al que históricamente se le ha conferido

un lugar privilegiado. Más adelante veremos ejemplos de artistas que han trabajado con ambos conceptos.

Con el objetivo de encontrar respuesta a la pregunta que ha generado todo este estudio: *¿Cómo se transmite la trascendencia?*, el análisis de algunas de las obras de algunos artistas contemporáneos ha sido revelador. En dichas obras hemos observado varios elementos paradigmáticos que han llamado nuestra atención a la luz de lo que hemos estudiado. No pensamos que exista una única forma de expresar lo sagrado, o que la suma de ciertos elementos configuren un estilo trascendente, pues todos los recursos no son utilizados en las obras de los artistas que han sido objeto de nuestro estudio. Pero para nosotros, después de la investigación realizada, su presencia es significativa.

En primer lugar, como ya hemos explicado con anterioridad, destacamos la naturaleza simbólica de la obra expresada en el nuevo lenguaje pictórico de Rothko, donde, a pesar de ser abstracto, observamos una intención expresiva a través de la luz y el color, dejando que el inconsciente lo signifique.

En segundo lugar, la transformación que sugiere la obra plástica, al igual que la *hierofanía*, de los conceptos de *tiempo y/o espacio*. El concepto de espacio fue fundamental en el caso de Newman cuando creó *Onement I*, así como sus posteriores *zips*, como explicamos con anterioridad.

Varios son los artistas que trabajan con el factor tiempo dentro de sus obras, y que reflejan a manera de espejo un nuevo sentido de temporalidad en el espectador, como Miquel Barceló en su obra *Cadavernia 15*, Giuseppe Penone en su serie *Alpes marítimos* o Bill Viola con el uso del efecto de cámara lenta, como es en el caso de *Ablutions*, de 2005.

En tercer lugar, la búsqueda en los pintores primitivos, al recurrir a ellos como fuente de estudio e inspiración, queriendo representar los prototipos arcaicos que hacen que las culturas se comuniquen. Tal es el caso de las experiencias del país Dogón de Miquel Barceló o el interés antropológico de Barnett Newman o Rothko.

En cuarto lugar, la búsqueda interior del artista para configurar su propio lenguaje, expresado por Rilke en Carta a un joven poeta y a través de la obra G. Penone *Invertir los propios ojos*, de 1970.

En quinto lugar, la posible presencia de la paradoja en el origen, proceso o desarrollo de los elementos que conforman la obra. En el caso del movimiento Dadá, se trata de su esencia. También hablamos del binomio palabra/silencio, por la expresión buscada a través de la palabra ejemplificada con el movimiento Art & Language, o el *silencio* a través de la pintura silenciosa.

Finalmente, la temática de sus obras, en las que se ve representada tanto la muerte como la vida. La vida expresada a través de las dos fuentes principales que posibilitan su perduración, como son la sexualidad y la alimentación. Günter Brus, enmarcado dentro

CONCLUSIONES

del *accionismo vinés*, exploró la gestualidad corporal que nace de los comportamientos sexuales prohibidos social y estéticamente, y abordó el tema del tabú. Sus acciones rayan las prácticas corporales sadomasoquistas, llegando al extremo de automutilar su cuerpo o sexualizarlo a través del exhibicionismo genital, transgrediendo toda norma estética y moral de lo permitido en el arte.

En cuanto a la alimentación, muchos son los artistas que han utilizado alimentos como base de su obra artística. De los estudiados en el capítulo anterior, destacamos a Miquel Barceló, con obras que van desde *Cadaverina 15*, donde mostraba los alimentos en proceso de descomposición, hasta la pintura con espaguetis y restos de comida, o como inspiración para obras y bodegones como *Papaia* o sus recurrentes sopas.

En relación al tema de la muerte, muchos son los artistas que lo han tratado. Realmente, todos aquellos que abordan el tema del tiempo expresan en cierto modo nuestra finitud. Tal es el caso de los bodegones de M. Barceló. En Bill Viola, la muerte es asunto recurrente en obras como *Nantes Triptych*, *Voyage o Ocean Without a Shore*. En Barnett Newman, su obra maestra *The Station of the Cross, Lama Sabachtani* expresa el grito a Dios por haber abandonado a su hijo. Las pinturas de Rothko también han sido relacionadas con las entradas de tumbas de las pirámides egipcias, etc.

Cada uno de los artistas estudiados ha instaurado una relación sobre la que fundamentar su obra y desde donde para nosotros acontece la revelación de lo trascendente.

Mark Rothko instaura el inconsciente como el otro polo de la expresividad del cosmos, dejando al espectador que signifique su obra. Se basa en la búsqueda de la representación de los prototipos arcaicos a través de un nuevo lenguaje pictórico propio y personal.

Barnett Newman, con su obra *Onement I*, creó su tabula rasa, su absoluto. A partir de entonces el yo sería el tema de su pintura, expresado en sus famosos *zips* determinados por el espacio, la presencia y la contingencia. Su punto de referencia es su yo, él mismo, desde donde construye sus cuadros.

Bill Viola se inspira en los místicos. La gran temática de su obra versa sobre las preguntas del ser humano, considerando la vida humana y su relación con el universo, el alma, el espíritu y la naturaleza. Ayudado por el vídeo como otra forma de percepción, nos quiere enseñar el mundo invisible a través de la imagen.

La obra de Giuseppe Penone versa sobre la simbiosis entre la naturaleza y el cuerpo humano, donde también entra la búsqueda del azar, las representaciones culturales, la memoria y el paso del tiempo. Es la proyección de nuestro tiempo sobre el tiempo de la naturaleza, que se convierte en eterno.

Miquel Barceló expresa el sentimiento de trascendencia a través de su obsesión con la transitoriedad y el paso del tiempo mostrada en sus naturalezas muertas, así como en su

capacidad de dar vida a la materia a través de su representación.

Cada una de las perspectivas utilizadas por los artistas que nosotros hemos interpretado es diferente; no podemos sacar conclusiones de una única vía en la que lo sagrado es revelado. Es por ello que hemos llegado a saber que una obra no transmite la trascendencia por el tema al que hace referencia, ni por la veracidad de los sentimientos del artista, ni por los sentimientos que genera en el espectador, ni por la inclusión de símbolos convencionales en la obra, sino por la *metáfora que instaure y la forma en que se plasma*.

Entendemos por *metáfora* la capacidad de trasladar un sentido habitual a otro figurado a través de una comparación implícita, elevando su significado particular en universal. Al considerar la metáfora, estamos reconociendo la capacidad simbólica del artista, así como la resonancia que tiene la obra. Así que, al mismo tiempo, aunque no depende únicamente de ello, estamos reconociendo que aquello que representa está en cierta medida implicado. Con la capacidad simbólica del artista nos referimos a la destreza que tiene de transformar lo universal en particular, a cómo transforma los sentimientos en colores o en sonidos y cómo éstos producen un eco en el espectador. Pensamos que esto se produce al traducir el artista su manera personal de percibir las cosas es decir, pasándolas a través del tamiz de la subjetividad. Es ahí donde la identidad del artista tiene su importancia, aquello que le hace ser como es y ver las cosas de una manera única y personal. La honestidad y la integridad entonces se convierten en una deseable plataforma desde la que comenzar a crear; la subjetividad concreta en la persona como portadora de sentido. Cuanto más fiel muestre su particular forma de ver las cosas, más creativo será. Por otro lado, la excelencia técnica está muy unida a la expresión formal, que es la materialización del contenido, la expresión del mensaje.

Hemos de decir que, a pesar de que todos estos elementos que hemos nombrado no son condición para ser trascendentes, sí que están vinculados de una u otra manera al juicio final que emitimos en una valoración. Por eso, a pesar de que no conlleven en sí la trascendencia, proponemos para una mejor valoración de la obra el análisis de los siguientes elementos y la valoración de cada uno de ellos, siendo posible reconocer la excelencia en cualquiera de sus apartados de manera independiente:

- 1)La excelencia técnica de la obra.
- 2)La actitud honesta del artista de ser auténtico consigo mismo y con su propia cosmovisión.
- 3)El contenido intelectual y la cosmovisión que transmite la obra.
- 4)La integración entre forma y contenido.

Nos parece importante detenernos en la este último punto, la relación entre *forma* y *contenido*. Proponemos la adecuación de la forma al contenido que encarna. Nuestro énfasis se centra en la forma, ya que ésta presenta y revela el contenido. Es la expresión de lo que representa. Por otra parte, reconocemos la importancia del contenido que porta la obra, pues afecta a la valoración de la obra negativa o positivamente. Un significado detestable o una falta del mismo afectarán negativamente a la valoración. Una forma

CONCLUSIONES

bella con un significado detestable repercute negativamente en la valoración total de la obra. Por otro lado, la forma bella que encontramos en la pericia artística implica una mayor capacidad de aceptación de su contenido, pues aun siendo poseedora de un significado aborrecible no se llegará a rechazar totalmente, ya que reconoceremos que al menos hubo belleza en la forma de ser presentada. Por ello, nuestro énfasis se centra en la forma, ya que ésta presenta y revela el contenido, proponiendo la adecuación de la forma al contenido que encarna.

Por último, queremos indicar que ha habido una transformación de la forma en que se percibe la trascendencia.

El arte contemporáneo ha perdido el contacto con la trascendencia. No nos habla de ella, ni la define como tal, simplemente crea el vacío. Sus obras pueden ser interpretadas de manera trascendente, pero no son parte consustancial. Por ejemplo, en las pinturas de Duccio y Van der Weyden la interpretación religiosa se convierte en una necesidad. Si se desconocen los relatos a los que se hacen referencia, no podrán ser comprendidas en su totalidad. En cambio, el gran arte abstracto en la pintura, la música y la escultura, con artistas como Rothko, Kline y Kandinsky, ofrece una apertura donde podemos descubrir la trascendencia, pero que no muestra lo trascendente.

Las pinturas de Arshile Gorky, Francis Bacon, Willem de Kooning o Germaine Richier pueden ser interpretadas de forma trascendente, pero no lo son necesariamente. El horror de un universo descentrado puede hacernos cuestionar la viabilidad de un mundo sin trascendencia. Contemplar una visión interna propia no aporta contenido a dicha visión. Los grandes artistas del pasado no sólo suscitaban preguntas: ofrecieron una visión positiva de lo sagrado.

Por su parte, Kandinsky instaura una nueva forma de búsqueda de la trascendencia, abogando por una búsqueda interior de las formas. Para ello prescinde de la forma exterior de los objetos que representa. Busca la expresión de su verdad, su *sonido interior*.

La forma puede variar o evolucionar en el tiempo, pero no así su sonido, creando así las épocas artísticas. Dicho de otra manera, la evolución del arte es una expresión de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo. Las nuevas expresiones de lo subjetivo deberán estar basadas en la búsqueda interior del artista. La expresión de lo real es *la necesidad interior*. Esto nos lleva a plantearnos otras preguntas: ¿se puede alcanzar la trascendencia desde la interioridad? ¿Hacia dónde nos lleva la búsqueda interior?.

La búsqueda interior es lo opuesto al activismo. Le hace a uno pararse y enfrentarse consigo mismo. Al enfrentarte contigo mismo, te enfrentas con las preguntas de búsqueda de sentido del hombre. Pero en la propia búsqueda no está la trascendencia. Necesitamos parámetros externos que lo signifiquen.

Además, las obras son contendores vacíos de significado a los que nuestro inconsciente significa con el ideario personal y colectivo. Enigmas que deben ser completados, a

semejanza de una línea discontinua que nuestro inconsciente completa. La significación que se le atribuya revelará nuestro inconsciente.

Al responder a la pregunta “¿por qué escuchamos una música interior y no otra en el objeto?” estaremos analizando *conscientemente* el *inconsciente* revelado en nuestra respuesta. El inconsciente se hace consciente al analizar la significación asignada a la obra. El símbolo significa, expresa y se hace presente en el campo de la consciencia.

Desde la búsqueda interior, que revela nuestro inconsciente, no podemos encontrar respuestas para el Holocausto, la muerte, etc. Necesitamos de algo exterior que signifique nuestra realidad. Alguien al que pedir explicaciones y dirigir nuestras réplicas y necesidades de sentido.

La búsqueda interior es un camino que facilita la trascendencia, pero nosotros mismos nos perdemos en un vasto universo de significados. Esta búsqueda no es en sí misma la trascendencia, pero es una de las formas o medios que nos ayudan a considerarla. De todas formas, el simple hecho de airear nuestras preguntas íntimas resulta terapéutico.

A veces pueden incluso llegar a confundirse las preguntas con la propia trascendencia. Actualmente las obras de arte no ofrecen respuestas, pero resulta sanador, tanto para artistas como espectadores, escuchar o expresar sus propias preguntas. Encuentran nuevas fuerzas para sus búsquedas personales. Nos alientan aquellos que no se alejan de nuestras miserias, sino que las tocan con compasión. Paradójicamente, el principio de la sanación es la solidaridad con el dolor.

Por eso compartimos la división realizada por Paul Schrader de que existe actualmente una *doble representación de la trascendencia*. Por un lado, la trascendencia que representa de forma directa lo sagrado y, por otro, aquellas que lo hacen de forma indirecta, representando la expresión religiosa de la humanidad. A las primeras las llamaremos lo santo y a las segundas, lo humano.

Lo *santo* responde a la intención de representar a aquello que R. Otto denominó “numinoso”. Se encarna a través de la realidad material, que se convierte en ventanas por las que Dios es conocido. Dios se revela a sí mismo a través de experiencias, objetos y personas. El artista es un hacedor potencial de sacramentos, donde puede revelar la presencia de Dios a través de una obra.

Con lo *humano* nos referimos a aquello que retrata lo humano y envuelve a sus espectadores en la expresión religiosa de la humanidad. Hay una evocación de las grandes experiencias de la vida, tales como amor, nacimiento, trabajo o muerte; o bien a través de sus opuestos. Estas experiencias no se pueden reducir a la esfera religiosa tradicional, sino que ocurren en medio de la actividad de la vida.

El hecho de que la trascendencia en el arte contemporáneo se exprese de esta manera es debido a que la muerte de Dios ha conllevado la crisis del sujeto. Ha transformado la

CONCLUSIONES

concepción que el hombre tiene de sí mismo, acarreado la inestabilidad de los sistemas metafísicos y rozando el absurdo.

El nihilismo y el escepticismo han dejado huella en las tradiciones filosóficas que configuran el significado del hombre. Actualmente, la filosofía está en una época de transición, que definimos como *posmodernidad*.

Por ello, el arte moderno, desprovisto de trascendencia, busca desesperadamente un sustituto de lo divino, encontrándolo en la nueva religión laica de la Belleza. Esto último es lo que buscan las actuales peregrinaciones que hoy llamamos turismo, siendo los museos los templos dedicados al culto de lo estético. De hecho, la experiencia estética pretende manifestar lo infinito en las formas transitorias, representar a aquello de lo que se siente abandonado. Para Heidegger, "la ausencia de Dios" no significa solamente que los dioses hayan huido, sino la imposibilidad de poder hacer referencia a la trascendencia y de poder identificar la ausencia como ausencia.

Una vez dicho esto, deseamos aclarar que los símbolos no son en sí artísticos o religiosos. Son las circunstancias que les acompañan, así como su hermenéutica, que pueden ser profanas o religiosas, buenas o malas, pero no los símbolos en sí mismos.

La definición por asociación fracasa, pues diferentes culturas emplean diversos sonidos e imágenes para representar lo sagrado. No hay maneras únicas de representar lo sagrado. Es muy importante para el artista conocer la forma particular que tiene su cultura de concebir la trascendencia. Consideramos necesario recurrir a la palabra, pues posee la habilidad de denotar explícitamente lo que sobrepasa a los signos visibles y audibles ordinarios, significándolos.

No obstante, los símbolos convencionales no bastan por sí mismos para hacer de una obra de arte algo auténticamente religioso. No hay símbolos que sean por naturaleza religiosos. Hay algunos que son más recurrentes, como la luz, el espacio en expansión o el silencio, pero no son indispensables, como tampoco exclusivamente religiosos. Cualquier símbolo puede perder su expresividad y convertirse en meras convención artísticas o en símbolos alegóricos. La tradición puede predisponer un recurso para ser utilizado como símbolo, pero su expresividad real depende del talento del artista y la sensibilidad del espectador.

Para nosotros la obra no es un "contenedor" de significado. El diálogo se origina en la conversación entre artista y audiencia. El creador presenta la obra desde su perspectiva, nace de quién es él: de aquello que ha experimentado y su visión del mundo. Al igual que el espectador, que significa la obra desde sus experiencias y su visión del mundo, basadas en un contexto social común.

Por tanto, no es sólo lo que el artista trae a su obra, sino también lo que los espectadores llevan con ellos para contemplar el cuadro. Existe un presente dialéctico entre las intenciones del creador y el compromiso del espectador, entre la historia inmediata de

los espectadores y la obra. El ingenio es alcanzado en la tensión de ambas historias. Pues la obra será juzgada en relación a nuestro sentido profundo de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Adorno, Th. W. (2006). Kierkegaard. *Construcción de lo estético. Obra completa*, vol. 2. Madrid: Akal.
- Aguirre, R. (1999). *Dios Padre de Jesucristo*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Arya, R. (2013). Bill Viola and the Sublime. En N. Llewellyn y Ch. Riding (eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication (s. p.). Recuperado de:
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>
- Ashton, D. (2008). Miquel Barceló: *a mitad del camino de la vida*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Baal-Teshuva, J. (2006). Mark Rothko 1903–1970. *Cuadros como dramas*. Köln: Taschen.
- Barceló, M. (2013). *La arcilla, la obra escultórica: pintura*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra – Cátedra Jorge Oteiza.
- Bell, J. (2013). Contemporary Art and the Sublime. En N. Llewellyn y Ch. Riding (eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication (s. p.). Recuperado de:
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>
- Burckhardt, T. (1999). *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.
- Castro Flórez, F. (1993). *El texto íntimo*. Rilke, Kafka y Pessoa. Madrid: Tecnos.
- Cerrito J. (1996). *Contemporary Artists*. (4ª ed.) Detroit: St James Press.
- Daigle, K. (2008a). Ch. 4. The Bread of Life. En Biblical Studies Press (ed.), *Snapshots of Jesus: A Study in John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/4-bread-life>
- Daigle, K. (2008b). Ch. 5. The Light of the World. En Biblical Studies Press (ed.), *Snapshots of Jesus: A Study in John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/5-light-world>
- Daigle, K. (2008c). Ch. 6. The Door & the Good Shepherd. En Biblical Studies Press (ed.), *Snapshots of Jesus: A Study in John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/6-door-good-shepherd>
- Daigle, K. (2008d). Ch. 7. The Resurrection & the Life. En Biblical Studies Press (ed.), *Snapshots of Jesus: A Study in John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/7-resurrection-life>
- Daigle, K. (2008e). Ch. 8. The Way, the Truth, and the Life. En Biblical Studies Press (ed.), *Snapshots of Jesus: A Study in John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/8-way-truth-and-life>
- Daminiano, M. (2012). *Porque la vida no basta: encuentros con Miquel Barceló*. Barcelona: Anagrama.
- Deffinbaugh, B. (2004a). Lesson 13. The Resurrection and the Life (John 11: 1–53). En Biblical Studies Press (ed.), *Highlights in the Life and Ministry of Jesus Christ* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/13-resurrection-and-life-john-111-53>
- Deffinbaugh, B. (2004b). Lesson 16. The Bread of Life (John 6:22–71). En Biblical Studies Press (ed.), *That You Might Believe: A Study of the Gospel of John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/16-bread-life-john-622-71>
- Deffinbaugh, B. (2004c). Lesson 19. The Light of the World (John 8:12–30). En Biblical Studies Press (ed.), *That You Might Believe: A Study of the Gospel of John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/light-world-john-812-30>
- Deffinbaugh, B. (2004d). Lesson 23. The Good Shepherd (John 10:1–18). En Biblical Studies Press (ed.), *That You Might Believe: A Study of the Gospel of John* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/good-shepherd-john-101-18>
- Deffinbaugh, B. (2004e). Lesson 25. Dealing With Death (John 11:1–37). En Biblical Studies Press (ed.), *That You Might Believe: A Study of the Gospel of John* (s. p.).

BIBLIOGRAFÍA

- Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/dealing-death-john-111-37>
- de la Calle, R. (2003). *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- de Menil, D., Rothko, Ch., de Menil, F. & Whiehurst, E. D. (2010). *The Rothko Chapel: Writings of Art and the Threshold of the Divine*. Menil Collection. Houston: Yale University Press.
- de Segovia, J. (2005). *Ocultismo: ¿Parapsicología o fraude?*. Barcelona: Publicaciones Andamio.
- Dods, M. (s. f.). The Gospel of St. John. En W. R. Nicoll (ed.), *Expositor's Greek Testament, vol. 1 (Matthew-John)*. Nueva York: George H. Doran Company.
- Recuperado de: <http://biblehub.com/commentaries/egt/john/10.htm>
- Dupré, L. (1999). *Simbolismo religioso*, Barcelona: Herder.
- Durozoi G. (1997). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (2001). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Eliade, M. (1992). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Estrada Díaz, J. A. (2001). *Razones y sinrazones de la creencia religiosa*. Madrid: Trotta.
- Estrada Díaz, J. A. (2003). *Imágenes de Dios. La filosofía ante el lenguaje religioso*. Madrid: Trotta.
- Feldenkrais, M. (1985). *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios fáciles para mejorar tu postura, visión, imaginación y desarrollo personal*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, J. L. (ed. y trad.). (1996). René Descartes, Dios: su naturaleza. En *Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria*, 35. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Frankl, V. E. (2002). *La presencia ignorada de Dios. Psicoterapia y religión*. Barcelona: Herder.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Gau Pudelko, S. (2003). *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*. La Laguna: Universidad de la Laguna.
- García Leal, J. (1997). *Arte y conocimiento*. Granada: Universidad de Granada.
- García Leal, J. (2002). *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis.
- Golding J. (2003). *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner Publicaciones – Fondo de Cultura Económica.
- Guach, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hani, J. (1999). *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Hellinger, B. (2002). *Religión, psicoterapia, cura de almas. Textos recopilados*. Barcelona: Herder.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- Hope, J. (2003). *El lenguaje del alma. Guía visual sobre la iluminación y el destino*. Barcelona: Bluke.
- Hume, D. (1998). *Dios*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Hyde, L. (2007). *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. Nueva York: Random House.
- Johnston, R. K. (2006). *Reel spirituality. Theology and film in dialogue*. Grand Rapids, MI: Baker Academic.
- Juncosa, E. (2004). *Miquel Barceló: sentimiento del tiempo*. Madrid: Síntesis.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (2011). *Aion: contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V.V. (1999). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Kierkegaard, S. (1947). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.
- Kierkegaard, S. (1997). *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Madrid: Trotta.

- Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- Levinson, J. (2001). *Aesthetics and ethics: essays at the intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, C. S. (1988). *Una pena observada*. Madrid: Trieste.
- Lewis, C. S. (1999). *Lo eterno sin disimulo*. Madrid: Rialp.
- Lowen, A. (2005). *El lenguaje del cuerpo. Dinámica física de la estructura del carácter*. Barcelona: Herder.
- Lyotard, J. F. (1992). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marín Viadel, R., de la Iglesia J. F. y Tolosa Marín, J. L. (1998). *La investigación en Bellas Artes: tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Maritain, J. (1961). *La responsabilidad del artista*. Buenos Aires: Emecé.
- Martin, T. D. (2013). *Psychosis and the Sublime in American Art: Rothko and Smithson*. En N. Llewellyn y Ch. Riding (eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication (s. p.). Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/timothy-d-martin-psychosis-and-the-sublime-in-american-art-rothko-and-smithson-r1136831>
- Mateos J. y Camacho F., (1999). *Evangelio, figuras y símbolos*. Madrid: El Almendro.
- Motyer, J. A. (2009). *Éxodo*. Barcelona: Publicaciones Andamio.
- Newman, B., O'Neill, J. P. (ed.) y McNickle, M. (1990). *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. (1ª ed.). Nueva York: Knopf – Random House [ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*. trad. M. A. Coll Rodríguez. Madrid: Síntesis].
- Nodelman, S. (1997). *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Nouwen, H. J. M. (1998). *Reaching Out*. Londres: Fount Paperbacks.
- Osborne, H. (ed.) (1990). *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Diccionarios.
- Otto, R. (2001). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Barcelona: Alianza.
- Pattison, G., Walsh, S., Polka, B., Bell, R. H., Zelechow, B., ... Andic, M. (1992). *Kierkegaard on Art and communication*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Potter, E. (2012). *3 Theories of Everything*. Destinee Media.
- Power, K. (1985). *Conversaciones con Miquel Barceló*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.
- Prades, J. A. (1998). *Lo sagrado: del mundo arcaico a la modernidad*. Barcelona: Península.
- Ramírez, J. A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Serbal.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed.) Madrid: Espasa. Recuperado de: <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- Ricoeur, P. (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, P. (2006). *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Riemschneider B. y Grosenick, U. (1999). *Art at the turn of the Millennium*. Köln: Taschen.
- Ries, J., Anati, E., Boyer, R., Durand, G., Delahoutre, M., Thomas, L.V. y Cikala, M. G. (1995). *Tratado de antropología de lo sagrado. Vol. 1. Los orígenes del homo religiosus*. Madrid: Trotta.
- Rilke, R. M. (2004). *Cartas a Rodin*. Madrid: Síntesis.
- Rilke, R. M. (2008). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.
- Romo Feito, F. (1995). *Retórica de la paradoja*. Barcelona: Octaedro Universidad.
- Ross, A. (2004). Ch. 4. The Son of God, Creator, Redeemer, Light of Life. En Biblical Studies Foundation (ed), *Sound Doctrine: A Biblical Study of the Doctrines in the Nicene Creed* (s. p.). Recuperado de: <https://bible.org/seriespage/son-god-creator-redeemer-light-life>

BIBLIOGRAFÍA

- Rothko, M. (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Síntesis.
- Sans, I. M. (1997) *Autorretrato de Dios*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Schrader, P. (2008). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: J. C. Clementine.
- Shaw, Ph. (2013a). Modernism and the Sublime. En N. Llewellyn y Ch. Riding (eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication (s. p.). Recuperado de:
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>
- Shaw, Ph. (2013b). Mark Rothko's *Red on Maroon*. En N. Llewellyn y Ch. Riding (eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication (s. p.). Recuperado de:
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-mark-rothkos-red-on-maroon-r1140521>
- Sopena, R. (1978) *Rancés*. Diccionario ilustrado de la lengua española. Barcelona: Ed. Ramón Sopena, S.A.
- Steiner, G. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- Tournier, P. (1999). *El mito de una sociedad sin Dios*. Barcelona: Clie – Publicaciones Andamio.
- Trebolle J. (2008) *Imagen y Palabra de un Silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid: Trotta
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Van der Leeuw, G. (2006). *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vega, A., Panikkar, R., Roscher, W., Imamicho, T., Beceiro, G., Payares A. B., ... Trebolle, J. (1998). *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Literatura y Ciencia S. L. – Institut Universitari de Cultura (Universitat Pompeu Fabra).
- Vega Esquerria, A. (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko: la vía estética de la emoción religiosa*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, M. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zambrano, M. (1991). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.

CATÁLOGOS

- Ashton, D. (2011). *Miquel Barceló. La Capilla Guía*. (Edición bilingüe castellano-inglés). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Clearwater, B. (1984). *Mark Rothko. Works on Paper*. Nueva York: Hudson Hills Press – Mark Rothko Foundation & American Federation of Art.
- Giuseppe Penone 1968–1998 (1999). *Giuseppe Penone 1968–1998: 22 xaneiro – 4 de abril 1999. Centro Galego de Arte Contemporánea*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- Juncosa, E., Llop, J. C. y Tóibin, C. (2008). *Miquel Barceló: obra africana* [exposición] Madrid: Turner.
- Phersgühringer, A. y Friedemann Malsch, T. (1994). *Bill Viola [Ausstellung]*. Salzburgo: Ritter Klagenfurt.
- Penone, G., Grenier, C. y Rimmaudo, A. (2004). *Giuseppe Penone. Exposición concebida y realizada por el Centre Pompidou. Musée National d'Art Moderne. París, del 21 abril al 23 de agosto del 2004; y Caixa Fórum. "La Caixa" Barcelona, del 1 octubre del 2004 al 16 de enero del 2005*. Barcelona: Fundación "La Caixa".
- Rose, B., Abakanowicz, M., Varas, V. y Rispa Márquez, R. (eds.) (2006). *Monochromes: from Malevich to the Present*. Berkeley, CA: University of California Press [ed. cast.: Monocromos de Malevich al presente. Documentos MNCARS. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía].
- Serota, N., Bowness, A., Sandler, I., Rosenblum, R., Goldwater, R., Sylvester, D., Compton, M.,

- Clearwater, B. y Cranmer, D. (1996). *Mark Rothko 1903–1970*. Londres: Tate Gallery Publishing.
- Tuchman M., Welsch, R., Blotkamp, C., Elredge, C., Ringbom, S., Fant, A., ... Freeman J. (1986). *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Nueva York: Abbeville Press / Los Ángeles, CA: County Museum of Art, Museum Associates.
- Viola, B. (1985). Bill Viola: Statement by the Artist. En *Summer 1985* (exh. cat.). Los Ángeles, CA: Museum of Contemporary Art.
- Viola, B. (2002). *Going Forth By Day* [exhibition]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Viola, B. (2007). *Las horas invisibles / Bill Viola (textos de David Ross, Bill Viola, John Walsh; comisario José Lebrero Stals)*. Catálogo de la exposición, Palacio de Carlos V, La Alhambra. Museo de Bellas Artes de Granada, del 8 de febrero al 18 de mayo del 2007. Sevilla: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura.
- Wick, O., Argullol, R., Cohn, M. B., Rathbone, E. E., Vega, A., Weiss, J. y Stewart, J. (2000). *Mark Rothko: 25 novembre 2000–28 gener 2001*. Barcelona: Fundació Joan Miro.

ARTÍCULOS

- Jiménez-Blanco, M. D. (2009). *Rothko sobre Rothko*. *Revista de Libros. Segunda Época*, 149.
Recuperado de:
http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=4342&t=articulos
- Lara, M. L. y López, F. A. (2007). Eros y el saber universitario: la transdisciplinarietà en la relación universidad-comunidad. *Iconos*, 21 (2), 17–20.

ENTREVISTAS

- Agencia EFE (6 de noviembre de 2008). *Barceló concluye su 'Capilla Sixtina' de la ONU*. El País.
Recuperado de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2008/11/06/actualidad/1225926006_850215.html
- Elcultural.com (11 de septiembre de 2007). *Barceló inicia su gran obra en la cúpula de la Sala XX de Naciones Unidas*. Elcultural.es. Recuperado de:
<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Barcelo-inicia-su-gran-obra-en-la-cupula-de-la-Sala-XX-de-Naciones-Unidas/501495>
- Kohn, R. (24 octubre 2010). *Bill Viola's Spiritual Art (Rpt)*. Bill Viola with Rachael Kohn on "The Spirit of Things" on ABC Radio National. Australian Broadcasting Corporation. Recuperado de:
<http://www.abc.net.au/radionational/programs/spiritofthings/bill-violas-spiritual-art/rpt/2962224>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agís Villaverde, M. (1991). *Mircea Eliade: una filosofía de lo sagrado*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Alonso del Campo, U. (1981). *La religión y sus expresiones simbólicas en el hombre de hoy: valoración crítica desde la perspectiva analítica*. (Tesis doctoral inédita). Granada: Universidad de Granada.
- Aristides de Adrianuterias, E. (1989). *Discursos sagrados*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Arnuncio Pastor, J. C. (1985) *La actitud surrealista en la arquitectura: entre lo grotesco y lo metafísico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Arteaga, E. (1999). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Balthasar, H. U. (1960). *El problema de dios en el hombre actual*. Madrid: Guadarrama.
- Becker, U. (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Robinbook.
- Beigbeder, O. (1989). *Léxico de los símbolos*. Madrid: Encuentro.
- Bense, M. (1973). *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Berger, P. L. (1999). *El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, H. (1982). *La energía espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Besançon, A. (2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela.
- Blázquez, J. M. (1977). *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Cristiandad.
- Blumer, H. (1981). *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona: Hora.
- Bodei, R., (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- Boorstin, D. J. (1994). *Los creadores*. Barcelona: Crítica.
- Bozal, V. (1970). *El lenguaje artístico*. Barcelona: Península.
- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Casás Otero, J. (2003). *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Cerezo, P. y Santiago Otero, H. (1979). *Simbolismo, sentido y realidad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chalus, P. (1964). *El hombre y la religión. Investigaciones sobre las fuentes psicológicas de las creencias*. México: UTEHA.
- Cohen, E. (2004). *Hacia un arte existencialista: reflexiones de un pintor expresionista*. Barcelona: Anthropos.
- Coleridge, S. T. (2002). *Espíritus que habitan el arte*. Castelló: Ellago.
- Crousaz, J. P. (1999). *Tratado de lo bello*. Valencia: Universitat de València.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- de Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Delgado Gal, A. (1996). *La esencia del arte*. Madrid: Taurus.
- de Tervarent, G. (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Dewey, J. (1949). *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diel, P. (1986). *Dios y la divinidad: historia y significado de un símbolo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Díez de Velasco, F. (2002). *Miedo y religión*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Duque, F. (1993). *Lo santo y lo sagrado*. Madrid: Trotta.
- Duque, F. (2005). *Heidegger y el arte de verdad: curso dirigido por Félix Duque dentro del programa "Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI"*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ey, H. (1976). *La conciencia*. Madrid: Gredos.
- Fernández Turienzo, F. (1966). *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*. Madrid: Alcalá.
- Fischer, E. (1972). *El artista y su época*. Madrid: Fundamentos.
- Formey, J. H. S. (2006). *Discurso preliminar acerca de la historia de la reflexión sobre lo bello*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Fugazza, S. (1991). *Simbolismo*. Milán: Mondadori.
- Galería Anthony d'Offay (1987). *Beuys, Klein, Rothko: profecía y transformación. Exposición realizada 17 septiembre – 8 noviembre de 1987*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Genet, J. (1997). *El objeto invisible: escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona: Thassalia.
- Ginzburg, C. (2000). *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Colección Historia, Ciencia y Sociedad. Barcelona: Península.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Goldmann, L. (1968). *El hombre y lo absoluto: el dios oculto*. Barcelona: Península.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- Guidieri, R. (1997). *El museo y sus fetiches: crónicas de lo neutro y de la aureola*. Madrid: Tecnos.
- Hogarth, W. (1997). *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor.
- Hosper, J. (1980). *Significado y verdad en el arte*. Valencia: Fernando Torres.
- Jarque, V. (1992). *Imagen y metáfora: la estética del Walter Benjamin*. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jung, C. G. (1999). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. (2005). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Kolakowski, L. (1990). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.
- Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Lasko, P. (1999). *Arte sacro, 800–1200*. Madrid: Cátedra.
- Lenoir, F. (2005). *Las metamorfosis de Dios: la nueva espiritualidad occidental*. Madrid: Alianza.
- Levesque, G. (1975). *Bergson: vida y muerte del hombre y de Dios*. Barcelona: Herder.
- Levinas, E. (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *El totemismo en la actualidad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- López Caballero, A. (1987). *Dolor y mito: psicología del comportamiento religioso*. Córdoba: ETEA.
- Luckmann, T. (1973). *La religión invisible: el problema de la religión en la sociedad moderna*. Salamanca: Sígueme.
- Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Anaya.
- Madrigal, J. A. (1975). *El Salvaje y la mitología, el arte y la religión*. Colección Polymita. Miami, FL: Universal.
- Mariño Ferro, X. R. (1996). *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*. Pueblos y Culturas. Madrid: Encuentro.
- Maritain, J. (1967). *Primacía de lo espiritual*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Mari, A. (1989). *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos.
- Marías, J. (1987). *Antropología metafísica*. Madrid: Alianza.

BIBLIOGRAFÍA

- Marquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid: Celeste.
- Marty, G. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- Merleau Ponty, M. (1985). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- Moreno Arenas, C. (2006). *La metafísica de la inspiración: (manifiesto estético para poetas posmodernos)*. Granada: Carmina Moreno Arenas.
- Padilla Moreno, M. A. (2006). *El arte y la belleza: claves para entender la expresión artística*. Madrid: Editorial N. A.
- Pardiñas, R. (2004). *Seamos serios, pero no tanto: filosofía y la persistencia de lo sublime*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Parsons, M. J. (2002). *Cómo entendemos el arte: una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Plazaola, J. (2006). *Arte sacro actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ramón Irizar, A. (1998). *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- Ries, J. (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995). *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Ruiz de la Peña, J. L. (1997). *Una fe que crea cultura*. Madrid: Caparrós.
- Santayana, G. (1999). *El sentido de la belleza: un esbozo de teoría estética*. Madrid: Tecnos.
- Searle, J. R. (2000). *El misterio de la conciencia: intercambios con Daniel C. Dennett y David J. Chalmers*. Barcelona: Paidós.
- Segalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Todorov, T. (1993). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- Toussaint-Samat, M. (1991). *Historia natural y moral de los alimentos*. Madrid: Alianza.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Bobadilla del Monte: Antonio Machado Libros.
- von Hildebrand, A. (1989). *El problema de la forma en el arte*. Madrid: Visor.
- Weil, S. (2003). *El conocimiento sobrenatural*. Madrid: Trotta.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- Wittkower, R. (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela.
- Yarza, J. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Yeats, W. B. (2005). *Ensayos sobre simbolismo*. San Lorenzo del Escorial, Madrid: Langre.

ÍNDICE DE IMÁGENES

ÍNDICE DE IMÁGENES

ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1.- Stonehenge, monumento megalítico tipo *crómlech*, finales del Neolítico (s. XX a. C.). Situado cerca de Amesbury, en el condado de Wiltshire, Inglaterra.
- 2.- Uno de los seis Monasterios de Meteora (también conocidos como Monasterios suspendidos en el aire), s. XIV. Localizados cerca de la ciudad de Kalambaka (llanura de Tesalia, norte de Grecia).
- 3.- Anónimo, Tótem de los suwamish, Estado de Washington (EE. UU.)
- 4.- Poste sagrado llamado Kauwa auwua, hecho a base de tronco de eucalipto por los achilpa, pueblo aborígen perteneciente a los llamados arunta o arrente, que habita en el centro-norte de Australia.
- 5.- *Wi wanyang wacipi (Danza del sol)*, representada en un dibujo de piel de bisonte o búfalo, sioux dakotas, tribu de nativos americanos asentados en territorios de EE. UU. y del sur de Canadá.
- 6.- Jardín Imperial *Yuan Ming Yuan*, ruinas del Palacio Antiguo de Verano, ss. XVIII–XIX, Pekín.
- 7.- Valle de los Fantasmas, paisaje geográfico compuesto por formaciones geológicas producto de la erosión. Desierto de la Tatacoa, Colombia.
- 8.- Quince *moáis* (en lengua rapanui significa ‘escultura’) esculpidos por los rapanui, una de las etnias de la Isla de Pascua. Isla de Chile, Polinesia.
- 9.- Máscara ceremonial del cazador del pulpo, llevada por un danzante qagyuhl, 1914. El danzante que lleva esta máscara representa el papel del cazador que mata al pulpo gigante que come seres humanos de la mitología Bella Bella.
- 10.- Dolmen Pentre Ifan, Neolítico (aprox. 3.500 a. C.), situado en Nevern, Pembrokeshire, Gales.
- 11.- Au Ho-nien, *Pintura*, 1935. Exposición en la Biblioteca de Ciencia y Tecnología de la Universidad de Hong Kong, China, en 1999.
- 12.- Chamán de la etnia tungú, llamada actualmente evenki o evenki. Norte de Siberia, Rusia.
- 13.- Adornos en la espalda de un chamán tungú, Siberia, Rusia.
- 14.- Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, 1944. Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 15.- Pintor Codros, Tondo de kílix ático, de figuras rojas, c. 440-430 a. C. Altes Museum, Berlín (inv. 2538).
- 16.- Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer (Monje a la orilla del mar)*, 1808–1810. Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín.
- 17.- Miguel Ángel, *Standing Male Nude, Seen from the Rear (Hombre desnudo de pie)*, 1503. Dibujo realizado con pluma y tinta marrón, 38,7 cm x 1,95 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena.
- 18.- Perspectiva cónica.
- 19.- Recreación de un enterramiento neandertal, inspirado en los restos llamados *Shanidar IV*. Cueva de Shanidar, zona del Kurdistán, Irak.
- 20.- Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca (Héctor y Andrómaca)*, 1917. Óleo sobre lienzo, 90 x 60 cm. Colección Mattioli, Milán.

- 21.- Marc Chagall, *The Promenade (El Paseo)*, 1917–1918. Óleo sobre lienzo, 169,6 x 163,4 cm. Museo Estatal Ruso, San Petesburgo.
- 22.- Gran Jefe Noah Seattle, líder de las tribus amerindias duwamish y suwamish (actual Estado de Washington, EE. UU.).
- 23.- Anónimo, *Bisonte de Altamira*, Magdalenense III-IV, Paleolítico Superior (13.000 a. C.). Pintura rupestre de estilo cantábrico con tinta bicolor. Cueva de Altamira, Santillana del Mar (Cantabria).
- 24.- Giorgio de Chirico, *Mistero e malinconia di una Strada (Misterio y melancolía de una calle)*, 1914. Óleo sobre lienzo, 87 x 71,5 cm. Colección privada.
- 25.- Anónimo, *Tésera de Turulio*, Tésera de hospitalidad representando dos manos entrelazadas en el anverso y plano en el reverso, con la inscripción latina: “*Tésera de hospitalidad, con Publio Turulio, hijo de Publio de la tribu Mecia*”, s. I a. C. Fundición de bronce, 13,5 x 6 x 2,3 cm. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- 26.- Mark Rothko, *Number 14 (No. 14)*, 1960. Óleo sobre lienzo, 290,83 x 268,29 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)
- 27.- Robert Johnston, *Story's Critical Circle* extraído de *Reel spirituality. Theology and film in dialogue*, Grand Rapids, MI, Baker Academic, 2006.
- 28.- Paul Klee, *Dream City*, 1921. Acuarela y óleo sobre lienzo, 48 x 31 cm. Colección privada, Turín.
- 29.- Alicia Martín, *Contemporáneos*, 2000. Instalación. Galería Galica, Milán.
- 30.- Marc Chagall, *I and the Village (Yo y la aldea)*, 1911. Óleo sobre lienzo, 192,1 x 151,4 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.
- 31.- Cruz solar céltica.
- 32.- Guillermo Salvo, *Pan y vino*, 2006. Ejemplo de sacramentos.
- 33.- *Hierogamia de Geb y Nut*. Papiro en donde se representa la visión egipcia del Universo. Acostado en el suelo yace Geb, la Tierra, rodeada por el cuerpo de su hermana gemela la diosa Nut, el cielo. Entre ambas se pasea el Sol, Ra, en una barca. A la izquierda se encuentra Shu, dios del espacio, cuya labor es mantener separados a los amantes.
- 34.- Máscara ceremonial de la criatura mística Pgwins (hombre del mar), 1914. Portada por un kwakiutl, tribu amerindia, Columbia Británica, Canadá.
- 35.- Anónimo, *Piedra del Sol (Calendario azteca)*, monumento labrado en bajo relieve en un monolito basáltico, 1479. Diámetro de 360 cm. Museo Nacional de Antropología, México DF.
- 36.- Rito del bautismo por inmersión, 2014. Iglesia Evangélica Bautista “La Trinitat” realizando bautismos en las aguas de la Marineta, Dénia.
- 37.- Perla natural.
- 38.- La Pachamama, Madre Tierra indígena, Bolivia.
- 39.- Rogier van der Weyden, *La Extremaunción*. Detalle del panel derecho del *Tríptico de los Siete Sacramentos*, 1440–1445. Óleo sobre tabla, 223 x 200 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes (Bélgica).
- 40.- Antoni Tàpies, *Graella*, 1998. Pintura y barniz sobre lienzo, 150 x 150 cm.
- 41.- Masaccio, *Cacciata dei progenitori dall'Eden (Expulsión de Adán y Eva del Edén)*, 1424–1427. Fresco, 208 x 88 cm. Capilla Brancacci, Iglesia de Santa María del Carmine, Florencia.

- 42.- Pablo Gargallo, *El profeta*, 1933. Escultura de bronce realizada mediante fundición en arena, 236 x 75 x 45 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 43.- Mark Rothko, *Entrance to Subway*, 1938. Óleo sobre lienzo, 86,4 x 117,5 cm. Colección Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.
- 44.- Mark Rothko, *Subway*, 1939. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 76,5 cm. Brooklyn Museum, Colección privada, Nueva York.
- 45.- Mark Rothko, *Antigone (Antígona)*, 1941. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 86,4 x 116,2 cm. National Gallery of Art, Washington DC.
- 46.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)*, 1948. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 126,5 cm. Fondation Beyeler, Riehen / Basel (Suiza).
- 47.- Mark Rothko, *Multiform*, 1948. Óleo sobre lienzo, 155 x 118,7 cm. National Gallery of Australia, Canberra.
- 48.- Mark Rothko, *Homage to Matisse (Homenaje a Matisse)*, 1954. Óleo sobre lienzo, 268,3 x 129,5 cm. Colección The Edward R. Broida Trust.
- 49.- Mark Rothko, *Number 10 (No. 10)*, 1958. Óleo sobre lienzo, 239,4 x 175,9 cm. Colección privada.
- 50.- Mark Rothko, *Orange and Yellow*, 1956. Óleo sobre lienzo, 231,1 x 180,3 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY (EE. UU.).
- 51.- Mark Rothko, *Sketch for "Mural No. 4" (Boceto para mural No. 4)*, de la serie *Seagram Murals*, 1958. Óleo sobre lienzo, 265,8 x 379,4 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).
- 52.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)* de la serie *Seagram Murals*, 1958. Óleo sobre lienzo, 264,8 x 252,1 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).
- 53.- Mark Rothko, *Mural Sketch (Boceto para mural)* de la serie *Seagram Murals*, 1959. Óleo sobre lienzo, 182,9 x 228,6 cm. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Sakura (Japón).
- 54.- Mark Rothko, *Black on Maroon (Sketch for Mural No. 6)*, de la serie *Seagram Murals*, 1958. Óleo sobre lienzo, 266,7 x 381,2 cm. Colección Tate Modern, Londres.
- 55.- *The Rothko Room*, 1961. The Phillips Collection, Washington DC (EE. UU.).
- 56.- Mark Rothko, *Panel One (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo sobre lienzo, 267,3 x 297,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).
- 57.- Mark Rothko, *Panel Two (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo y copolímero acrílico sobre lienzo, 267,3 x 458,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).
- 58.- Mark Rothko, *Panel Three (Harvard Mural Triptych)*, 1962. Temple al huevo y tempera sobre lienzo, 267 x 243,8 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).
- 59.- Mark Rothko, *Panel Four (Harvard Mural)*, 1962. Temple al huevo y tempera sobre lienzo, 266,7 x 457,2 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).
- 60.- Mark Rothko, *Panel Five (Harvard Murals)*, 1962. Temple al huevo y tempera sobre lienzo, 271,7 x 297,1 cm. Regalo del artista a la Universidad de Harvard y trasladado al Harvard Art Museums, Massachusetts (EE. UU.).

- 61.- Mark Rothko, *Harvard Mural Triptych (Panel One, Two and Three)*, enero 1965. Holyoke Center (Smith Campus Center de la Universidad de Harvard), Massachusetts (EE. UU.)
- 62.- Mark Rothko, *Number 12 (No. 12)*, 1951. Técnica mixta sobre lienzo, 145,4 x 134 cm. Colección de Christopher Rothko.
- 63.- Vista exterior de The Rothko Chapel (Capilla Rothko), 2007. Houston (EE. UU.). Fotografía tomada por Mike Linksvayer.
- 64.- Vista interior de The Rothko Chapel (Capilla Rothko), 2012. Houston (EE. UU.).
- 65.- Mark Rothko, *North Apse Triptych*, 1964–1967. The Rothko Chapel (Capilla Rothko), Houston (EE. UU.).
- 66.- Mark Rothko, *Red on Maroon (Mural, Section 7)* de la serie *Seagram Murals*, 1959. Óleo y pintura acrílica sobre lienzo, 182,9 x 457,2 cm. Colección Tate Modern, Londres.
- 67.- Mark Rorhko, *Untitled (Sin título)*, 1968. Pintura acrílica sobre lienzo, 60,3 x 45,7 cm.
- 68.- Mark Rothko, *Untitled (Sin título)*, 1969. Pintura acrílica sobre papel, 173 x 123,5 cm. Colección Tate, Londres.
- 69.- Barnett Newman, *Genetic Moments*, 1947. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 71 cm. Fundación Beleyer, Riehen / Basel (Suiza).
- 70.- Barnett Newman, *Pagan Void*, 1946. Óleo sobre lienzo, 83, 8 x 96, 5 cm. National Gallery of Art, Washington (EE. UU.).
- 71.- Barnett Newman, *The Command*, 1946. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 91,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea (Suiza).
- 72.- Barnett Newman, *The Beginning*, 1946. Óleo sobre lienzo, 101, 6 x 75,6 cm. The Art Institute of Chicago (EE. UU.).
- 73.- Barnett Newman, *Onement, I*, 1948. Óleo sobre lienzo, 69,2 x 41,2 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
- 74.- Barnett Newman, *Adam*, 1951–1952. Óleo sobre lienzo, 242,9 x 202,9 cm. Colección Tate, Londres.
- 75.- Barnett Newman, *Eve*, 1950. Óleo sobre lienzo, 239 x 172,1 cm. Colección Tate, Londres.
- 76.- Barnett Newman, *Anna's Light*, 1968. Pintura acrílica sobre lienzo, 275 x 610,5 cm. Colección privada.
- 77.- Barret Newman, *Achilles*, 1952. Óleo y resina acrílica sobre lienzo, 241,6 x 201 cm. National Gallery of Art, Washington (EE. UU.).
- 78.- Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 242,2 x 541,7 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
- 79.- Barnett Newman, *Cathedra*, 1951. Óleo y pintura acrílica sobre lienzo, 243 x 543 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam.
- 80.- Barnett Newman, *Uriel*, 1955. Óleo sobre lienzo, 548,6 x 243,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (Alemania) / Colección Onnasch.
- 81.- Barnett Newman, *Shining Forth (To George)*, 1961. Óleo sobre lienzo, 289,6 x 441,9 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 82.- Barnett Newman, *The Station of the Cross: Lama Sabachtani (The Fourteen Stations of the Cross)*, 1958–1966. National Gallery of Art, Washington DC (EE. UU.).
- 83.- Bill Viola, *He Weeps for You (Él llora por ti)*, 1976. Fotograma de videoinstalación (color,

sonido), gota de agua, tubería de cobre, tambor. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco (EE. UU.).

84.- Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1) [Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.

85.- Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1) [Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.

86.- Bill Viola, *Going Forth By Day: Fire Birth (Panel 1) [Salir al día: El nacimiento del fuego (Panel 1)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Cuerpo humano sumergido en agua roja en llamas. Deutsche Guggenheim, Berlín.

87.- Bill Viola, *Migration (Migration)*, 1976. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 7 min. Electronic Art Intermix, Nueva York.

88.- Bill Viola, *Room for St. John of the Cross (Habitación para San Juan de la Cruz)*, 1983. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), cubículo negro con ventana, el interior iluminado que contiene esfagno en el suelo, una mesa de madera, vaso de cristal con agua, jarra de metal con agua, color de la imagen de video en 9,4 cm del monitor, sonido mono un canal; proyección de video en blanco y negro y en la pantalla de la pared; sonido estéreo amplificado. The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles (EE. UU.).

89.- Bill Viola, *The Quintet of the Astonished (El quinteto de los estupefactos)*, 2000. Fotograma de videoinstalación (color), 15 min. Proyección de video trasera en una pantalla montada en la pared. Colección del artista.

90.- Bill Viola, *The Quintet of the Astonished (El quinteto de los estupefactos)*, 2000. Fotograma de videoinstalación (color), 15 min. Proyección de video trasera en una pantalla montada en la pared. Colección del artista.

91.- Bill Viola, *Observance (Cumplimiento)*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color en alta definición, silencio), 10 min. 14 s. Video en pantalla de plasma montada en la pared, 120,7 x 72,4 x 10,2 cm. Walker Art Gallery, Liverpool.

92.- Bill Viola, *Observance (Cumplimiento)*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color en alta definición, silencio), 10 min. 14 s. Video en pantalla de plasma montada en la pared, 120,7 x 72,4 x 10,2 cm. Walker Art Gallery, Liverpool.

93.- Bill Viola, *Ablutions (Abluciones)*, 2005. Fotogramas de videoinstalación (color, sonido), 7 min. 1 s. Díptico de video en color sobre pantallas de plasma colocadas en vertical sobre pared, 101,5 x 122 x 10,8 cm. James Cohan Gallery.

94.- Bill Viola, *Going Forth By Day: First Light (Panel 5) [Salir al día: La primera luz (Panel 5)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

95.- Bill Viola, *Going Forth By Day: First Light (Panel 5) [Salir al día: La primera luz (Panel 5)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación

de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

96.- Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like (Yo no sé a qué me parezco)*, 1986. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 89 min. Electronic Art Intermix, Nueva York.

97.- Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like (Yo no sé a qué me parezco)*, 1986. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 89 min. Electronic Art Intermix, Nueva York.

98.- Bill Viola, *Nantes Triptych (Tríptico de Nantes)*, 1992. Fotogramas de la videoinstalación (color, sonido), 29 min. 46 s. Tres proyecciones. Colección Tate, Londres.

99.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Voyage (Panel 4) [Salir al día: El viaje (Panel 4)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

100.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Voyage (Panel 4) [Salir al día: El viaje (Panel 4)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

101.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Voyage (Panel 4) [Salir al día: El viaje (Panel 4)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

102.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Voyage (Panel 4) [Salir al día: El viaje (Panel 4)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

103.- Bill Viola, *Ocean Without a Shore (El océano sin orilla)*, 2007. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 90 min. National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia).

104.- Bill Viola, *Emergence (Aparición)*, 2002. Fotogramas de videoinstalación (color, sonido), 11 min. 49 s. Proyección de video de alta definición en color, sobre pantalla montada en la pared de una sala oscura, 210 x 210 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles (EE. UU.).

105.- Bill Viola, *The Darker Side of Dawn (El lado más oscuro del amanecer)*, 2005. Fotograma de videoinstalación (color), 1 h. 0 min. 60 s. Proyección de un video en color sobre las paredes de una sala oscura. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

106.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Path (Panel 2) [Salir al día: La senda (Panel 2)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

107.- Bill Viola, *Going Forth By Day: The Path (Panel 2) [Salir al día: La senda (Panel 2)]*, 2002. Fotograma de videoinstalación (color, sonido), 36 min. Videoinstalación de cinco partes proyectadas simultáneamente con cuatro canales de sonido. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York / Deutsche Guggenheim, Berlín.

- 108.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto (Alpes marítimos. Seguirá creciendo excepto en aquel punto)*, 1968–1978. Reproducción en bronce de la mano del artista adherida al tronco de un árbol (ailanto). Bosque de Garesio, Italia.
- 109.- Giuseppe Penone, Dibujo de *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto (Alpes marítimos. Seguirá creciendo excepto en aquel punto)*, 1968.
- 110.- Giuseppe Penone, *Tre parole dette nello stesso momento (Tres palabras dichas en el mismo momento)*, 1968. Proyecto para Alpi Marittime. Ho intrecciato tre alberi. Tinta y lápiz sobre papel, 50 x 35 cm. Archivo Penone, Turín.
- 111.- Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. Ho intrecciato tre alberi (Alpes marítimos. He entrelazado tres árboles)*, 1968.
- 112.- Giuseppe Penone, *Alpi marittime. Albero, filo di zinco e piombo (Alpes marítimos. Árbol, hilo de zinc y plomo)*, 1968. Sobre un árbol coloca un hilo de zinc con veintidós clavos de plomo, misma edad que el artista tenía en ese momento. Palacio Grassi, Venecia.
- 113.- Giuseppe Penone, *Albero di 3,50 m. (Árbol de 3,5 metros)*, 1970. Madera, 348 x 19 x 9 cm. Colección del artista, Archivo Penone.
- 114.- Giuseppe Penone, *Albero-Porta (Árbol-Puerta)*, 1993–1995. Sequoia, 256 x 120 x 120 cm. Colección del artista.
- 115.- Giuseppe Penone, *Albero elicoidale (Árbol helicoidal)*, 1988. Madera, 800 x 30 x 30 cm. Colección particular.
- 116.- Giuseppe Penone, *Árbol-libro*, 1989. Fotografía tomada durante la realización de la obra.
- 117.- Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles (Cedro de Versailles)*, 2000–2004. Madera de cedro, 630 x 160 cm. Colección particular.
- 118.- Giuseppe Penone, *Albero di 12 metri (Árbol de 12 metros)*, 1980–1982. Madera, 600 x 50 x 50 cm. Colección Tate Modern, Londres.
- 119.- Giuseppe Penone, *Indicazione dell'aria, indicazione del pavimento e indicazione del muro (Indicación del aire, indicación del suelo, e indicación del muro)*, 1969. Galleria Gian Enzo Sperone, Turín.
- 120.- Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi (Invertir los propios ojos)*, 1970. Serie de siete fotografías, 40 x 30 cm.
- 121.- Giuseppe Penone, *Desplegar la propria piel-ventana*, 1970–1972. Exposición en la Documenta 5 (1972) celebrada en Museum Fridericianum, Kassel (Alemania).
- 122.- Giuseppe Penone, *Guanto (Guante)*, 1972. Fotografía a color, 34,3 x 41,1 cm. Colección privada, Italia.
- 123.- Giuseppe Penone, *Pressione 11 (Presión 11)*, 1991. Fotografías realizadas durante la ejecución de la obra.
- 124.- Giuseppe Penone, *Pressione 11 (Presión 11)*, 1991. Fotografías realizadas durante la ejecución de la obra.
- 125.- Giuseppe Penone, *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca) [Despojo de oro sobre espinas de acacia (boca)]*, 2002. Lienzo de lino, seda, espinas de acacia y lámina de oro, 1200 x 300 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Roma.
- 126.- Giuseppe Penone, *Palpebra (Párpados)*, 1989. Carbón fijado sobre lienzo preparado con acrílico, 218 x 714 cm. Centre Georges Pompidou, París.

- 127.- Giuseppe Penone, *Palpebra (Párpados)*, 1989–1991. Fotografía tomada en el taller del artista.
- 128.- Giuseppe Penone, *Essere Fiume 1 (Ser río 1)*, 1981. Piedra natura y piedra tallada, 40 x 40 x 50 cm. Colección particular, Turín.
- 129.- Giuseppe Penone, *L'Albero delle vocali (Árbol de las vocales)*, 1999–2000. Jardín de las Tullerías, París.
- 130.- Giuseppe Penone, *Patate (Patatas)*, 1977. Cinco esculturas antropomorfas en bronce. Museo de Arte Contemporáneo, Castillo de Rivoli, Turín.
- 131.- Giuseppe Penone, *Studio per Soffio (Estudio para Soplo)*, 1978.
- 132.- Giuseppe Penone, *Soffio 6 (Soplo 6)*, 1978. Terracota, 158 x 75 x 79 cm. Centre Georges Pompidou, París.
- 133.- Giuseppe Penone, *Anatomia 1 bis (Anatomía 1 bis)* dentro de *Anatomia 1*, 1993. Mármol blanco de Carrara.
- 134.- Giuseppe Penone, *Sulla punta della dita (En la punta de los dedos)*, 1993. Bronce, cristal, y hierro, 150 x 90 x 90 cm. De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg (Países Bajos).
- 135.- Giuseppe Penone, *Sulla punta della dita (En la punta de los dedos)*, 1993. Terracota y vidrio fundido, 138,4 x 90,2 x 92,7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
- 136.- Giuseppe Penone, *Propagazione (Propagación)*, 1995–1997. Parafina, vidrio, papel, tinta, acrílico y agua, H 22 x W100 x D1200 cm. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Japón).
- 137.- Miquel Barceló, Exposición "*Cadaverina 15*", 1976. Doscientas veinticinco (15 series de 15 cajas) cajas de madera con tapa de cristal y materiales orgánicos en descomposición en su interior. Museo de Mallorca, Palma de Mallorca.
- 138.- Miquel Barceló, *Papaia*, 1998. Dos mitades de una papaya servidas sobre un plato.
- 139.- Miquel Barceló, *Pinzelles*, 1979. Técnica mixta sobre papel, 21 x 38 cm.
- 140.- Miquel Barceló, *Il pittore a Bologna*, 1983. Óleo y collage sobre papel pegado a tela, 203,7 x 249,7 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante.
- 141.- Miquel Barceló, *Ad marginen (Las distancias)*, 1990. Técnica mixta sobre lienzo, 202 x 205 cm. Colección privada.
- 142.- Miquel Barceló, *L'amour fou (El amor loco)*, 1984. Técnica mixta sobre tela, 285 x 403 cm. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "La Caixa".
- 143.- Miquel Barceló, *Giorgione a Felanitx*, 1984. Técnica mixta sobre tela, 300 x 200 cm. Colección del artista.
- 144.- Miquel Barceló, *Fum de cuina*, 1985. Técnica mixta sobre tela, 197 x 200 cm.
- 145.- Miquel Barceló, *Le Louvre avec statues*, 1985. Técnica mixta sobre tela, 230 x 200 cm.
- 146.- Miquel Barceló, *Eight Poles*, 1987. Técnica mixta y collage sobre tela, 230 x 300 cm. Colección privada.
- 147.- Miquel Barceló, *Memorial Soup*, 1987. Técnica mixta sobre tela, 284 x 354 cm. Colección particular.
- 148.- Miquel Barceló, *Somalia 92*, 1992. Técnica mixta sobre tela, 195 x 130 cm. Colección del artista.
- 149.- Miquel Barceló, *Piedra blanca sobre una piedra negra*, 1988. Técnica mixta sobre tela, 230 x 285 cm. Colección del particular.

- 150.- Miquel Barceló, *Horizon d'évènements*, 1989. Técnica mixta sobre tela, 201 x 300 cm. Colección particular.
- 151.- Miquel Barceló, *Pluja contracorrent II*, 1991. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm. Colección particular.
- 152.- Miquel Barceló, *L'atelier aux sculptures (El estudio de las esculturas)*, 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 235 x 375 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 153.- Miquel Barceló, *Dos torsos*, 1995. Terracota, arcilla de Mali, 16 x 70 x 21 cm.
- 154.- Miquel Barceló, *Cristo radice*, 1998. Técnica mixta sobre papel montado sobre tela, 408 x 280 cm. Iglesia de Santa Eulalia dei Catalani (Instituto Cervantes de Palermo), Palermo (Italia).
- 155.- Miquel Barceló, *La caduta dal cavallo*, 1998. Técnica mixta sobre papel de periódico montado sobre tela, 408 x 280 cm.
- 156.- Miquel Barceló, *Paraíso*. Canto XXXI. Cielo X. Ángeles y Bienaventurados, 2003.
- 157.- Miquel Barceló, *Capella de Sant Pere (Capella del Santíssim)*, 2001–2006. Catedral de Mallorca.
- 158.- Miquel Barceló y Josef Nadj, *Paso Doble*, 2007. Acción teatral en el Casón del Buen Retiro, Madrid.
- 159.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.
- 160.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.
- 161.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30 s.
- 162.- Sara Blanco, *Luz*, 2011. Fotograma de la videoinstalación (color, sonido), 3 min. 30s.
- 163.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.
- 164.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.
- 165.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.
- 166.- Sara Blanco, detalle de *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.
- 167.- Sara Blanco, *Camino I*, 2014. Hilo de algodón cosido sobre lienzo y bastidor, 90 x 122 cm. Ceuta.
- 168.- Sara Blanco, *Camino II*, 2014. Tela sobre bastidor 95 x 145 cm. Ceuta.
- 169.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta.
- 170.- Sara Blanco, *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta.
- 171.- Sara Blanco, detalle de *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta.
- 172.- Sara Blanco, detalle de *Vida*, 2014. Lana, cola, bombilla e instalación eléctrica. Ceuta.
- 173.- Sara Blanco, *Vid*, 2014. Dibujo con grafito sobre papel pegado a una lámina de PVC, 40 x 110 cm. Ceuta.

- 174.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 1)*, 2013. Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta.
- 175.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 2)*, 2013. Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta.
- 176.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 3)*, 2013. Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta.
- 177.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 4)*, 2013. Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta.
- 178.- Sara Blanco, *Sarmientos (No. 5)*, 2013. Fotografía impresa sobre PVC, 30 x 40cm. Ceuta.
- 179.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015. Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.
- 180.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015. Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.
- 181.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015. Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.
- 182.- Sara Blanco, detalle de *Pan*, 2015. Pan en descomposición, 21 x 31 x 12 cm. Ceuta.
- 183.- Sara Blanco, *Resurrección*, 2011–2012. Maderas, pegamento y espejo, 50 x 70 cm. Ceuta.
- 184.- Sara Blanco, *Resurrección*, 2011–2012. Maderas, pegamento y espejo, 50 x 70 cm. Ceuta.
- 185.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.
- 186.- Sara Blanco, *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.
- 187.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.
- 188.- Sara Blanco, *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.
- 189.- Sara Blanco, detalle de *Puerta*, 2015. Instalación hecha de hilo de lana roja y tubos de PVC Ø de 2 m. Ceuta.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

INDICE DE ABREVIATURAS GENERALES

a. C.	antes de Cristo
AT	Antiguo Testamento
c.	capítulo
ej.	ejemplo
et al.	et alii, y otros
etc.	etcétera
p(p).	página(s)
pvc	Policloruro de vinilo
s.	siglo, siguiente
S. A.	sociedad anónima
sg.	singular
s. p.	sin página
ss.	siglos, siguientes

1. Biblia hebrea / Antiguo Testamento

Gen	Génesis	Cant	Cantar de los Cantares
Ex	Éxodo	Is	Isaías
Le	Levítico	Jer	Jeremías
Num	Números	Lam	Lamentaciones
Dt	Deuteronomio	Ez	Ezequiel
Jos	Josué	Dan	Daniel
Jue	Jueces	Os	Oseas
Rut	Rut	Jl	Joel
1-2 Sam	1-2 Samuel	Am	Amós
1-2 Re	1-2 Reyes	Abd	Abdías
1-2 Cr	1-2 Crónicas	Jon	Jonás
Esd	Esdras	Mi	Miqueas
Neh	Nehemías	Nah	Nahum
Est	Ester	Hab	Habacuc
Job	Job	Sof	Sofonías
Sal	Salmos	Ag	Ageo
Prov	Proverbios	Zac	Zacarías
Ecl (o Qoh)	Eclesiastés o Qohelet	Mal	Malaquías

2. Nuevo Testamento

Mt	Mateo	1-2 Tes	1-2 Tesalonicenses
Mc	Marcos	1-2 Tim	1-2 Timoteo
Lc	Lucas	Tit	Tito
Jn	Juan	Flm	Filemón
Hch	Hechos	Heb	Hebreos
Rom	Romanos	Sant	Santiago

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

1-2 Cor	1-2 Corintios	1-2 Pe	1-2 Pedro
Gal	Gálatas	1-2-3 Jn	1-2-3 Juan
Ef	Efesios	Judas	Judas
Flp	Filipenses	Ap	Apocalipsis
Col	Colosenses		

