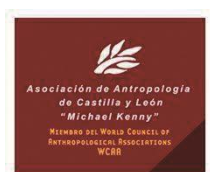


Dámaso Javier Vicente Blanco
Pedro Tomé Martín
Ignacio Fernández de Mata
Susana Asensio Llamas
(Coords.)

**“Salvajes” de Acá y de Allá:
Memoria y Relato de Nos–Otros
Liber Amicorum LUIS DÍAZ VIANA**



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Cátedra de Patrimonio Cultural Inmaterial Europeo
de la Universidad de Valladolid
Instituto de Estudios Europeos

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Los Autores

© EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo cubierta: Detalle de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Fotografía de Ricardo González

ISBN: 978-84-1320-159-7

Dep. Legal:

Imprime.: PODIPRINT

Índice

PRÓLOGO DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID	11
PRÓLOGO DEL VICEPRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN DE ANTROPOLOGÍA DE CASTILLA Y LEÓN “MICHAEL KENNY”	13
Retrato de Luis Díaz: Pilar Marco Tello	15
INTRODUCCIÓN: Dámaso Javier Vicente Blanco, Pedro Tomé Martín, Ignacio Fernández de Mata, Susana Asensio Llamas	17
BREVE CURRÍCULUM VITAE DE LUIS DÍAZ VIANA	29

1. DE ACÁ

Estudios

1. Jean-François Botrel “Las lecturas de los iletrados”	35
2. Stanley Brandes “Un antropólogo norteamericano entre abulenses”	45
3. José Luis Anta Félez “Jaén, Andalucía y el Mediterráneo. Una relectura de una obra de Stanley Brandes”	51
4. Israel J. Katz “The Chronology of Kurt Schindler’s Fieldwork in the Province of Soria, Spain (July 24th through Sept. 28th, 1930, and September 1932)”	63
5. Matilde Olarte Martínez “Estudio de los orígenes, desarrollo, redes de colaboración y algunas aportaciones derivadas del Proyecto de Estudio de Folklore Español recopilado para la Universidad de Columbia en la primera mitad del siglo XX”.	77

España diversa

6. Óscar Fernández Álvarez “Imágenes de ruralidad y vida en el campo: Hacia la sostenibilidad social del medio rural en Castilla y León”	99
7. Antonio Leonardo Platón “Últimos juglares. Luisito de Pozáldez”	109
8. María Jesús Ruiz “Lo contrario al olvido: rituales transformados en el folklore infantil”	117
9. Maria-Àngels Roque Alonso “Moros y cristianos. Rituales de identidad”	127
10. Carmen Morán Rodríguez “En el bosque hay palabras / que no dejan de oírse / para quien sabe oír” (sobre bosques y lobos, con Luis Díaz Viana”	135
11. Luisa Abad González “Resquicios de dignidad: resistencias, voces y luchas cotidianas de campesinos e indígenas aislados voluntariamente –de acá y de allá”	147

2. DE ALLÁ

Literaturas y narrativas

12. **Edwin Seroussi** “Un *schlager* judeoespañol: ‘Abridme galanica, que ya va a amanecer’” 165
13. **Alfonso Rubio** “Literatura de patíbulo en el siglo XIX colombiano. La restauración de las conductas” 175
14. **Óscar Muñoz Morán** “Narrativas para el recuerdo” 189
15. **Norberto Pablo Cirio** “La baja estofa entre la baja estofa: la literatura de cordel afro–argentina a través de un estudio de caso: la Verbena chilena (1895) del payador Gabino Ezeiza” 197
16. **Mariana Masera** *Literatura oral México* – “Palabras para cantar y contar: Las colecciones de canciones modernas en Vanegas Arroyo entre lo oral y lo escrito” 209

Rituales e identidades

17. **Enrique Cámara de Landa** “Ritual, salud y convivencia interreligiosa: expresiones sonoras y cinéticas de los miembros de las fraternidades marroquíes” 227
18. **Gerardo Fernández Juárez** “Del “otro” foráneo al salvaje interior. Salvajismos festivos de ida y vuelta en el Altiplano aymara de Bolivia” 239
19. **Juan Javier Rivera Andía** “¿20 años pensando el Perú? El valle de Chancay (1962–1982) como ejemplo de la reducción de la Etnografía a una ‘sobrevivencia’ de ‘lo andino’” 251
20. **Andrés A. Fábregas Puig** “Republicanos antropólogos en México: una apreciación personal” 263
21. **Ángel Díaz de Rada** “El tiempo recobrado y las veladas formas de la discriminación en un entorno de relaciones étnicas en el Ártico Europeo” 273

3. DESDE LA ANTROPOLOGÍA

Sobre historia

22. **Pascual Martínez Sopena** “Perspectivas sobre despoblaciones y repoblaciones en el Valle del Duero” 297
23. **Cristina Redondo Jarillo** “Poder concejil contra poder inquisitorial. El proceso criminal contra los alcaldes de Membrilla a fines del siglo XVI” 309
24. **Augustin Redondo** “Usos y abusos de la Historia y del folklore: el caso de doña María Pacheco” 323
25. **José Checa Beltrán** “Lo culto y lo popular en la poética española del siglo XVIII” 343
26. **José Manuel Pedrosa** “Las visiones de los molineros de Íscar (1845): milagrería, carlismo y conflicto social en la España liberal” 353
27. **Ricardo Martín de la Guardia** “Españoles en Europa: treinta años de presencia activa en las instituciones europeas” 361
28. **José Carlos Mainer** “Retrato del fascista sentimental: Gaspar Gómez de la Serna (1918–1974)” 375
29. **Susana Asensio Llamas** “El pasado es un hogar: Eduardo Martínez Torner en el Londres de la posguerra; La nostalgia de un exiliado por la musicología española” 385

Sobre identidad

30. **Ignacio Fernández de Mata** “*Ande o no ande...* Entre la identidad *copulada* y el orgullo *goliático*” 405
31. **Juan José Prat Ferrer** “Identidad y folclorística” 413
32. **Pedro Javier Cruz Sánchez** “Antropología de los paisajes sagrados. Miradas divergentes” 427
33. **Honorio Velasco Maíllo** “Tradición oral: De las colecciones a los procesos” 441
34. **Ascensión Barañano y Eduardo Iglesias Jiménez** “El mito desarrollista en el lenguaje conceptual de las políticas sobre patrimonio cultural inmaterial y su traducción por una nueva antropología civilizadora” 449

Diálogos

35. **Manuel Gutiérrez Estévez** “Etnografía y poesía. Siete apuntes para una conversación” 465
36. **Irene Merino Calle** “Los fetosines segovianos. ¿Bienes comunes y patrimonio cultural inmaterial de los grupos sociales o bienes de dominio público de la administración local?” 473
37. **Joaquín Esteban Ortega** “La raíz antropológica de lo sagrado en el arte contemporáneo” 491

38.	Pedro Tomé “Una memoria etnoficcional. Entre antropología y literatura”	509
39.	Raquel Fuentes Sánchez “¿Qué verdad cuentan las leyendas urbanas?”	525
40.	Dámaso Javier Vicente Blanco “ <i>Salvajes de adentro y de afuera</i> en el Derecho Internacional Privado”	535

4. CODA

41.	Luis Alberto De Cuenca “Cuatro textos sobre mi amigo Luis Díaz Viana”	555
42.	M^a Àngels Roque Alonso “Entrevista a Luis Díaz Viana”	559

Retrato de Luis Díaz: Pilar Marco Tello

La raíz antropológica de lo sagrado en el arte contemporáneo

Joaquín Esteban Ortega⁷⁵⁵

1.– Sobre los fundamentos religiosos de la filosofía del arte: más allá (o más acá) de la teología

La informidad de la sociedad contemporánea implica una importante metamorfosis de la experiencia religiosa y de nuestra forma de relacionarnos con lo divino. El filtro de la modernidad ha tenido como objetivo la ratificación de los procesos de secularización; sin embargo, tal y como se puede constatar hoy en día con facilidad, no termina de radicalizarse el desencantamiento total del mundo en el tiempo de la tribalización postmoderna (Maffesoli, 2004; 2009), del politeísmo cultural (Berriain, 2000) y de la postsecularidad (Sánchez y Rodríguez, 2012). A través de la sacralización de la nación, de la identidad, del cuerpo, de la individualidad, de las ideologías, de la sexualidad, del carisma, de la religión civil, del deporte, de la naturaleza, del mercado y el consumo, de las sagas arquetípicas de superhéroes, etc. (Giner, 2003; Mardones, 2011; Sánchez Capdequí, 1998), percibimos con claridad cómo las mutaciones de Dios nos sitúan ante una nueva espiritualidad en Occidente (Lenoir, 2005) que, sin embargo, nos invita a rescatar una experiencia constante, sincrónica y estructural de lo sagrado bien reconocible en el tiempo más allá de las consolidaciones religiosas. Lo sagrado realiza en nuestros días un giro hacia el originario antropológico al verse la teología tan expuesta a la inflación formal de sentido. Se trata de un retroceso de la institucionalización en beneficio de la sacralización de la vida cotidiana.

El tema que nos concita en la presente aportación, con la que nos sumamos con admiración y reconocimiento por todo su trabajo y su trayectoria intelectual al homenaje a Luis Díaz Viana, es el de evaluar de qué manera el ámbito del arte contemporáneo adolece también de un soporte estructural y antropológico más que evidente en el que la energía de lo sagrado, a través de su manifestación simbólica, mítica, ritual, violenta, sacrificial y expiatoria, termina configurando diferentes modos de expresión y diferentes tendencias artísticas. En este momento introductorio del

trabajo nos es necesario recalcar el presupuesto antropológico que nos anima. Deberíamos, para ello, establecer de partida un vínculo tentativo de proyección entre la estética y la teología, por un lado, y el arte y la antropología, por otro. En el primer caso, el potencial espiritual de lo sagrado se convierte en discurso y se racionaliza filosóficamente, sin embargo, en el segundo caso, lo sagrado se presenta desde la implicación antropológica más radical y estructural sustentándose en la coherente irracionalidad de los rituales y las acciones.

Podríamos tomar como paradigma de la deriva teológica de la estética en su relación expresa entre arte y religión el trabajo del filósofo del arte y crítico Arthur Danto a través de su interesante y creativa extensión estético-teológica presentada por Sixto J. Castro en su libro *Teología Estética* (2018), recientemente publicado. Aquel gran impacto teórico que, a partir de las *Cajas Brillo* de Andy Warhol, le supuso a Danto no poder discernir entre un objeto cotidiano y una obra de arte le hizo reaccionar para plantearse ontológicamente este tipo de realidad artística que es indistinguible de un objeto banal sin serlo. En opinión de Sixto Castro los utensilios teóricos y los ejemplos que Danto utiliza para reflexionar sobre ello, aunque inconscientemente, pertenecen a las grandes disputas teológicas de la tradición. Este primero que hemos mentado de la indiscernibilidad encuentra su mayor expresión en la identificación entre un humano (Jesucristo) y la divinidad, o entre Cristo y otro ser humano. El esfuerzo, o no, por distinguir entre arte y no arte es análogo al de la dificultad de distinguir entre lo sagrado y lo profano. Encontraremos alguna diferencia entre objetos perceptivamente idénticos si atendemos al marco histórico que los envuelve, a las intenciones en los que se producen, a los estilos, etc. Otra categoría teológica que se desprende de lo indiscernible con la que se reflexiona sobre el problema es la de transubstanciación que Danto renombra como transfiguración (Danto, 2002). Con el Arte Pop se alcanza un nivel de adoración de lo ordinario de carácter casi religioso. Volvemos

⁷⁵⁵ Joaquín Esteban es doctor por las universidades de Salamanca y de Valladolid. Se ha ocupado como vicerrector durante diez años en tareas de gestión universitaria en la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid en cuyo Departamento de Humanidades imparte docencia.

Aparte de la edición de numerosos volúmenes resultado de la organización de seminarios, jornadas y cursos, ha publicado diversos libros y múltiples estudios de temática filosófica, antropológica, estética y sociológica en torno a la cultura y al pensamiento contemporáneos.

a encontrar la referencia a los evangelios de la adoración a un hombre como a un Dios, aunque en la lectura de Castro se insiste en la necesidad de que quien contempla el objeto o el hombre vea de otra manera lo que en sí es lo mismo perceptivamente pero no sustancialmente. Esto nos coloca ante otro de los asuntos centrales que es el de la interpretación. Nada podrá ser una obra de arte sin interpretación, al punto de convertirse en constitutivo de la transfiguración. Parece clara la analogía aquí entre la interpretación y la fe, convirtiendo a la hermenéutica de Danto en una suerte de bautismo mediante el cual el objeto cotidiano se sacraliza estéticamente (Castro, 2018: 116). Una perspectiva teológica menos luterana del asunto y más católica implicaría corroborar la analogía sustancial entre la iglesia y la institución arte. La tradición sirve a ambas para autolegitimarse. En el caso del arte asistimos a ortodoxias y herejías vanguardistas del mismo modo que ocurre en la institución eclesial. Además, la intención del oficiante institucional en los sacramentos religiosos y en la creación artística ha de enmarcarse también en el ámbito semántico y contextual que abarca la institución. Lo escatológico, finalmente, es ese lugar común entre teología y estética. El fin de la identificación del arte con la belleza que se produjo tras el anuncio hegeliano y la estetización de prácticamente todos los órdenes de la vida cotidiana en el marco postnarrativo del final de los grandes relatos, en los que se pudieran establecer las referencias de objetos, obras, actitudes o creencias, abre un tiempo final en el que todo es posible.

Podría decirse, de manera sintética, que lo que constituye la “teología estética” según Sixto J. Castro, sería el cambio de referentes en lo religioso y lo artístico, el paso de la sustancia de lo religioso al arte y, finalmente, la comprensión del arte por medio de categorías teológicas (Castro, 2018: 12). Los planteamientos generales de su tesis incluyen abiertamente, aunque de manera implícita, el conocido debate, abierto hoy de nuevo, sobre la secularización. Sin poder entrar ahora en los detalles del debate (Véase Monod, 2015), sí que podríamos recordar cómo Hans Blumenberg en su obra *La legitimación de la Edad Moderna* (2008), quiso reaccionar contra la continuidad sustancial de la filosofía de la historia de Karl Löwith (1968), para quien la modernidad podía ser concebida como la proyección sustancial del pensamiento teológico en un tiempo nuevo, y contra la concepción de Karl Schmitt (2009) que, de manera análoga en su “teología política”, percibía los esquemas mentales y formales del cristianismo católico en las estructuras del estado moderno. El Blumenberg maduro, sin renunciar del todo al inmanentismo científico desde el que realizaba esta resistencia, supo reaccionar también ante la decepción a la que llevó la deriva alienante de la razón científico-instrumental dotando a su antropología de un adecuado espacio hermenéutico sustentado en el poder cultural del mito y la metáfora.

Sea como fuere, la apuesta por una teología estética nos instala de lleno en esta querrela de la secularización,

o de la postsecularidad si nos creemos instalados más allá de la modernidad. En el fondo se trataría de un planteamiento metafísico que reduciría a un segundo momento la implicación antropológico-hermenéutica que aquí nos gustaría resaltar. La gran aportación del trabajo de Castro tiene que ver con el carácter sustancialista de la genealogía histórica. Lo que persigue la teología estética es un ejercicio de relegitimación teológica en un tiempo de postsecularidad a costa de mantener una concepción sustancialista de la historia y, aparentemente, de desproveer de legitimidad las inercias propias del arte contemporáneo. Los presupuestos del presente trabajo, sin embargo, quieren ir más allá, o más acá, de la cuestión de la legitimación y de la continuidad sustancial de la historia y de su proyección teológica. La pregunta que deberíamos hacernos es si consigue agotarse verdaderamente el problema de la presencia de lo sagrado en el arte contemporáneo en el supuesto filosófico de que el arte sustituye a la religión cuando la teoría estética se concibe como una teoría típicamente teológica (Castro, 2018: 81). En tanto que nuestro interés concreto tiene una doble motivación, por una parte, estructural y por otra, fenomenológico-hermenéutica, se nos hacía interesante para nuestro objetivo realizar esta distinción de partida entre el alcance relativo de la influencia de las categorías teológicas en las teorías estéticas y la vehemente presencia antropológico-estructural del comportamiento y la experiencia de lo sagrado en el arte contemporáneo. Presentada dicha distinción inicial, en lo que sigue vamos a realizar un breve recorrido por las claves antropológicas de lo sagrado más estructural que sustancialista. Nos ayudaremos sobre todo de la fenomenología hermenéutica de Mircea Eliade complementando necesariamente su punto de vista con la perspectiva inmanentista sobre el asunto mantenida por Georg Bataille. Posteriormente intentaremos vincular algunos comportamientos y prácticas artísticas contemporáneas con algunas de esas peculiaridades estructurales que nos ayudan a comprender la experiencia y la manifestación de lo sagrado.

2.— La experiencia religiosa de lo sagrado

Es difícil que nos enfrentemos en este apartado, y en el trabajo en su conjunto, a la tarea de dar respuesta sistemática o parcial a lo que en él se enuncia debido a su alcance. Lo que podemos hacer es recordar brevemente las diferentes perspectivas teóricas y metodológicas más significativas con objeto de enmarcar el problema y centrar mejor el hilo conductor que nos anima.

Podríamos hablar muy tentativamente de cuatro grandes modalidades de acceso a lo sagrado: en primer lugar, las visiones socioantropológicas y sociogenéticas, en las que debemos incluir la aportación germinal de Emile Durkheim (2014), y su proyección en Marcel Mauss y H. Hubert (1970), Roger Caillois (2006) y en la filosofía de George Bataille, sobre la que nos detendremos más adelante. Incluiríamos también aquí a Burkert (2009) y el

carácter sociobiológico de la creación de lo sagrado; en segundo lugar, habría que destacar la perspectiva psicológica, fundamentalmente con las contribuciones de Sigmund Freud, *Tótem y tabú* (1981) y de René Girard (1983), en lo referido a la ritualidad expiatoria y violenta de lo sagrado; cabe tener en cuenta, en tercer lugar, una dimensión experiencial de lo sagrado, tal y como nos la expuso Rudolf Otto (2016) mediante la noción de lo numinoso, lo tremendo; y debemos resaltar, finalmente, la importante perspectiva fenomenológico–hermenéutica de Mircea Eliade (1981, 2014). Inicialmente nos apoyaremos en sus estudios para centrar nuestra reflexión. Y, con ese objeto, resulta prioritario detenerse brevemente en su fenomenología de la hierofanía.

Durkheim identificó lo sagrado con el maná cuando estudió las religiones australianas en *Las formas elementales de la vida religiosa*, pero lo determinante, en su caso, es que lo sagrado era un producto de la conciencia social colectiva con el que cohesionar las individualidades. Por su parte, Rudolf Otto insistió, más que en la pertenencia colectiva de lo sagrado, en lo que suponía esto para la experiencia religiosa de los sujetos. Otto distinguió entre lo *sanctum* como valor numinoso opuesto a lo profano, y lo sacro, que se convierte en condición de posibilidad del espíritu humano a partir del cual le es viable tener la experiencia de lo numinoso, de su valor y de lo enteramente otro (*Ganz Andere*). Eliade mantuvo de Durkheim y de Caillois la oposición (dialéctica) entre lo sagrado y lo profano porque para él esta dialéctica es la que permite al hombre tomar conciencia de lo sagrado. De Otto destacó el hecho de que lo sagrado perteneciera a un orden totalmente diferente al de las fuerzas naturales. Para Eliade, por tanto, lo sagrado se hace fenómeno y es por ello que el hombre toma conciencia de su dimensión a través de su experiencia. La hierofanía es ese término simple que remite sin más a la manifestación fenoménica de lo sagrado en sus múltiples formas de darse. A lo largo de toda la obra de Eliade, de manera especial en el *Tratado de historia de las religiones* (1981) y en *Lo sagrado y lo profano* (2014), podemos constatar cómo la expresión de las hierofanías podría adaptarse a cuatro grandes categorías como son el espacio, el tiempo, la identidad y la realidad. Debemos preguntarnos más adelante si lo hierofántico se expresa también en dichas categorías, y de qué manera, a través del filtro y el velo de la secularización. Nos interesaremos expresamente en las estructuras de desvelamiento inconsciente que pueda presentar el arte contemporáneo. Antes, alguna acotación más sobre el asunto.

Lo sagrado para Eliade no se puede reducir a un tipo de experiencia religiosa convergente en lo divino. Lo sagrado tiene que ver con el ser, con el sentido y con la verdad. Además, forma parte de la estructura última de la conciencia. Habría que admitir, por tanto, que se trata de un tipo de experiencia que trasciende lo natural y que no es únicamente tematizado a partir de la experiencia religiosa sino más originariamente desde la raíz antropológica más germinal. En los niveles culturales más arcaicos la sexualidad,

el trabajo, alimentarse, etc., son acciones humanas investidas de sacralidad. En ello se cifra el vínculo estrecho entre lo antropológico y lo religioso, y es este vínculo, más que el sociológico (Durkheim, Caillois) o el psicológico (Freud, Girard), el que más le interesa a la intención de nuestro trabajo. Ahora bien, esta matriz antropológica para Eliade se expresa de manera ontológica ya que, propiamente hablando, lo sagrado no tiene entidad alguna sino en la trascendencia a la que remite la expresión fenoménica de su ausencia. Esto no le impide afirmar la identificación total de lo sagrado con lo real, lo estable, lo fértil, lo abundante, lo eterno, y lo profano como lo cambiante, contingente, caduco e irreal. “Lo sagrado es lo *real* por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de *vivir con 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, 2014: 26) Evidentemente esta identificación con lo real depende de la concepción que se tenga de lo real, o mejor, de que de lo real se tenga alguna concepción. Estrictamente hablando lo real no resuena, no dice nada, muestra absoluta indiferencia. Este es un extremo que la experiencia religiosa admite cuando habla del silencio tremendo de lo santo. Lo real no admite identificaciones con nada, sin embargo, al identificarse con el investimento de sentido y con el poder de la expresividad fenoménica de lo que se nos escapa, a lo real se lo dobla y se lo dota de realidad. La objetivación presente de lo que siempre es ausente es una exigencia antropológica que tiene que ver con la supervivencia y, como tal, es estructurante y necesaria. Otra cosa es, como señala Eliade, que se le deba sustraer de la ilusión a esta objetivación de lo real en lo sagrado. Sabemos que resuena en el silencio una exigencia de tematización y esta exigencia es lo sagrado trascendiéndonos. El rumor de su expresividad es lo que nos configura un mundo porque no nos cabe otra opción que la de habilitar la ilusión de lo real para habitarla. No hay otro modo de sujetar la referencialidad del mundo que el desdoblamiento de lo imaginario (de la imaginación) y lo simbólico para permitir filtrar en escorzo el inaudible rumor de lo real a través de la experiencia religiosa y metafísica de lo sagrado. Esto no queda necesariamente sometido, de manera peyorativa o resignada, a un subjetivismo extremo, sino que requiere el reconocimiento de ese rumor a través de una nueva disposición de la hermenéutica. Eliade contrapone lo sagrado con la ilusión. Necesitamos reconsiderar este asunto en la medida en que cualquier eco, expresión o hierofanía de lo real implica alguna fórmula de desdoblamiento y, por tanto, alguna dotación de realidad. Nuestras posibilidades de objetividad pasan por una rehabilitación de la ilusión y la imaginación que es el espacio ontológico y gnoseológico donde se pueden expresar de manera objetiva las diferentes modalidades de hacerse el mundo mediante la manifestación determinante de lo sagrado como evocación de lo ausente. El propio Eliade habla de “técnicas de construcción del espacio

sagrado” (2014: 26); sin embargo, rápidamente se dispone a aclarar que no es el esfuerzo y el trabajo humano quien consagra un espacio, un tiempo o un objeto. Según Eliade, la eficiencia del ritual en el que se consagra el espacio sagrado pasa por la reproducción de la obra originaria e instauradora de los dioses (2014: 27). Es posible identificar esta reacción con la pretensión de neutralizar las posibilidades objetivas de la ilusión humana, pero al mismo tiempo expresa una ambigüedad: parece que fueran los dioses la causa de lo sagrado, cuando en prácticamente todo su trabajo fenomenológico, que no teológico, insiste en el carácter fundante de lo sagrado genérico frente a cualquier especie, incluyendo la divina. Se nos presenta lo sagrado como ordenador del cosmos y reductor de lo profano, cotidiano y caduco, también como lo ausente, tremendo y amenazador y a la vez lo que genera confianza y plenifica en la estabilidad: lo sagrado como fundante con respecto a su manifestación mítico-temporal, espacial, existencial, mediante la concreción del ritual, en el tabú o en los dioses. La hierofanía, por tanto, debería presentarse como la expresión mediante la cual al ser humano se le da el rumor de lo incomprensible y en la que toma cuerpo la divinidad sobre la que se nos constituyen los diferentes órdenes del mundo.

En toda hierofanía, según la síntesis de Ries (2014: 79 y sig.) intervienen tres elementos: en primer lugar, el objeto natural o ser mediante lo cual lo sagrado se manifiesta; el segundo elemento es la realidad invisible: lo trascendental, lo supraterrrestre, lo primordial, lo totalmente otro; y, en tercer lugar, lo más central de toda hierofanía, el mediador, el objeto ya revestido de una nueva dimensión sacra. Lo absoluto, lo total, acepta hacerse parte para sugerir en su limitación el corazón mismo del misterio. En esta mediación semántica es donde se instala el potencial y la exigencia hermenéutica.

Lo sagrado, por tanto, para el fenomenólogo y hermenéuta Eliade, es una fuerza. Ahora bien, no se trata de una fuerza impersonal como el *maná*, sino de una potencia directamente vinculada con la vida: la energía de la propia vida expresándose de manera modulada. Las modalidades de esa expresividad hierofántica (mitos, ritos, cosmogonías, símbolos, objetos, figuras divinas, etc.) implican una diferencia de nivel y de intensidad en la manifestación. Lo sagrado se dice de muchas maneras, incluso de manera borrosa. Pero si no es un poder natural, ¿de qué tipo de poder se trata? En esta cuestión es en la que centra Eliade todo su trabajo sobre la fenomenología hermenéutica de las hierofanías. Lo celeste, lo elevado, por ejemplo, la sabiduría originaria, es decir, la antropomorfización de una omnisciencia atribuida a un ser divino y supremo guardián del orden cósmico, es una de las expresiones más potentes y recurrentes de lo sagrado. Progresivamente esta potencia fundadora y ordenadora pierde actualidad en las figuras de las deidades subordinadas: dioses solares, matriarcales-terrestres, antepasados míticos. Se descubre progresivamente la sacralidad de la vida en los dioses y diosas de la

fecundidad, en los que los seres supremos quedan sustituidos por la operatividad y la eficacia.

Dado que para Mircea Eliade la religiosidad constituye la estructura última de la conciencia el hecho mismo (coyuntural) de que desaparezcan las religiones no supone en sí mismo que desaparezca la religiosidad. Eliade, al comienzo de su *Lo sagrado y lo profano*, nos recuerda cómo R. Otto (2016) estudió y analizó el lado irracional de la experiencia religiosa, su carácter terrorífico. Puso en evidencia el sentimiento de espanto ante el *mysterium tremendum* de lo sagrado. Tal experiencia es entendida como numinosa. Lo numinoso es lo *Ganz andere*, lo totalmente otro, y para ello no existe expresión humana. Los seres humanos nos encontramos incapaces de decir lo totalmente otro. Ahora bien, la perspectiva de Eliade se nutre de esta superación, pero procura ir más allá intentando realizar una fenomenología más amplia de lo sagrado en su totalidad. Intenta arrancar de la expresión o manifestación de lo sagrado como punto de partida: la hierofanía. No se trata tanto de expresar la experiencia de lo sagrado, como en el caso de Otto, como de hacer una fenomenología del modo en que lo real permite aparecer su ausencia. La naturaleza, el cosmos, el ser humano, etc., la totalidad de las cosas (piedra, cielo, árbol, sol, hombre) se invisten de un poder sacro mediante el cual muestran una entidad que va más allá del hecho de ser piedra o árbol. Se muestra a través suyo aquello que es lo absolutamente otro. Nos encontramos ante la paradoja de la transubstanciación. “Al manifestar lo sagrado un objeto cualquiera, señala Eliade, se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*” (2014: 15) Acontecería, de este modo, una analogía evidente con las circunstancias que sustentan buena parte del arte contemporáneo. Un urinario, o la reproducción de unas cajas de detergente, pueden convertirse en manifestación artística. Continúa señalando Eliade: “Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía” (2014: 15). Sabemos muy bien que nuestra experiencia con el arte contemporáneo, con su carácter informe e indefinido, nos permitiría decir experiencia artística donde Eliade dice experiencia religiosa, y obra de arte donde dice hierofanía. La analogía es clara formalmente, pero la cuestión es de qué manera el fenómeno de la transubstanciación nos permite realizar la identificación entre la obra de arte y lo sagrado. Si el cosmos, si lo profano, si la naturaleza y los espacios naturales, pueden investirse de la energía de lo sagrado, y si, del mismo modo, tal y como podríamos corroborar con las múltiples manifestaciones artísticas actuales, todo puede ser obra de arte, ¿de qué manera el arte y lo sacro pueden identificarse ontológicamente? ¿Qué nivel de identificación cabe deducir entre el arte y lo sagrado? ¿Podemos respondernos a estas cuestiones si nos mantenemos en el ámbito de trascendencia que, de fondo, sustenta la fenomenología hermenéutica de Eliade? Necesitamos seguir apoyándonos en sus análisis; sin embargo, no podemos sustraernos al peculiar devenir del arte actual en

el que incluso los excesos de la carnalidad extrema requieren ser leídos en su conjunto como expresión de la deriva inmanente de la trascendencia. Sería forzar demasiado los planteamientos de Eliade en este punto inmanentista. Por eso, en este momento, antes de referirnos a la ritualidad antropológica y de centrarnos en algunas muestras específicas del arte actual con las que corroborar este giro antropológico e inmanente de lo sacro, deberemos complementar brevemente sus planteamientos con el fisiologismo místico implícito en la concepción de lo sagrado del escritor y filósofo francés Georg Bataille.

Hemos de enmarcar el pensamiento de Bataille sobre este asunto en la estela de la escuela francesa de sociología y antropología instaurada con Durkheim y continuada por Marcel Mauss y Roger Caillois, amigo y colaborador estrecho de Bataille este último en diferentes proyectos⁷⁵⁶. El punto de partida es la distinción, y a la vez la relación indisoluble, entre lo profano y lo sagrado. Desde este presupuesto, en opinión de Bataille el hecho de que lo sagrado y la razón (lo profano) sean lo constitutivo de lo humano no ha impedido que la preponderancia terapéutica, interesada e instrumental de la razón haya provocado la mera identificación entre lo sagrado y la religión y que, con el impulso secularizador, todo aquello que tiene que ver con la sacralización de la vida se haya encerrado en lo pasado, primitivo e irracional. Para el pensador francés, sin lo sagrado los humanos somos seres incompletos. De hecho, resulta imposible prescindir de ello y lo que ocurre es que es expulsado por su incomodidad. Lo sagrado, más allá de las concreciones materiales, habita en el hueco de la experiencia más íntima de los hombres. Se podría decir que, en su consideración inmanentista del asunto, la materia no es tanto el problema como la materialización. El mundo se reifica, es cosificado mediante la degradación a la que se ven sometidos los espíritus materializados por contraposición a aquellos que se mantienen autónomos. A su vez esta materialización también conlleva la profanación de lo sagrado mediante la instrumentalización de la materia a través del utilitarismo del trabajo. La fiesta, el erotismo y el arte se convierten en el escape de lo que sobra; en el atentado transgresor de esa cosificación y en la posibilidad de desprenderse de lo profano recuperando la continuidad de lo sagrado y su silenciosa oquedad. En la fiesta, en el erotismo y en el arte se puede llegar a la extenuación. Son actividades cargadas de gratuidad, de despilfarro y de gasto improductivo (Bataille, 2003b). El placer y el sufrimiento se retroalimentan y se consumen en sí mismos sin valer para nada. Liberados provisionalmente de las sujeciones de la operatividad material aparece la fascinación de lo excedente, lo peligroso, lo maldito, del tabú: la potencialidad de lo sagrado.

Si nos detenemos en la ritualidad artística, que es la que aquí nos convoca más, habría que decir que el ser humano, con la acción artística, se hunde en lo profundo sin atender a los peligros del exceso, se arriesga a trasgredir los límites de lo habitable y penetra en las profundidades de la “grieta” originaria para pintar, como ocurría con los primeros individuos de la especie. Sobre este extremo nos ilustró Bataille más allá de cualquier pretensión meramente metafórica en su trabajo sobre las cuevas y las pinturas prehistóricas de Lascaux (2013). Tanto en aquellos momentos más originarios, como en los más presentes, se constata que, cuando se encuentra bien regulado y sujeto el terror de lo que excede, el ser humano se aviene siempre a rechazar, o reprimir u ocultar, ese mundo del no trabajo, de lo no regulado e improductivo, que consume presente sin control y que deja a la intemperie el porvenir y la muerte. Ahora bien, sin poder explicarlo, dado que obedece a la tensión de lo inexplicable, una fuerza sorda e inapelable le remite siempre hacia allí, le arrastra. Transgredir la interdicción implica ser absorbido totalmente por la inmanencia absoluta de todo y allí termina encontrándose ese ensordecedor silencio de lo real, que en el caso de Bataille se identifica con lo sagrado y anuncia que el hueco está dentro, no fuera. No se quiere, no obstante, renunciar al desfase de la conciencia de sí que le posibilita dejar de vivir a la intemperie. Este ir y venir de la animalidad a la humanidad, de la fiesta al trabajo, del gasto a la productividad, es lo que hace que desde el principio haya sido difícil distinguir entre animales y dioses. De hecho, en Lascaux el hombre no sólo pinta la animalidad, sino que se vincula con ella en tanto que intimidad instintiva que se conecta así con lo sagrado. Más tarde, tras la exuberancia de la época clásica, el cristianismo supo poner el arte a su servicio instrumentalizándolo y convirtiéndolo en testimonio de regulación y de utilidad soteriológica. El arte ya no era la fuerza derrochante, inmanente, maldita y transgresora de lo sagrado sino su representación. Pasaba a ser el encierro mismo de la transgresión y del caos. La referencia a lo maldito y a lo infernal no se pierde, pero usándose como mecanismo disuasorio y como explícita neutralización pedagógica. Lo erótico era viable como paradigma, pero en el infierno. El exceso se vinculaba de forma inmediata con el mal. Sin duda, este esquema de sujeción afianza el papel del soberano, tanto civil como religioso, convirtiendo al artista en mero artilugio a su servicio para mostrar la magnitud de su esplendor y renunciando así a su propia soberanía. Con el devenir de las cosas, con la imposibilidad de mantener la excentricidad de la soberanía política, el arte comenzó a desprenderse de este servilismo institucional para convertirse en engañosa manifestación de una hueca y falsa grandeza. Sin embargo, la liberación del ar-

⁷⁵⁶ Bataille fundó en 1936 la revista *Acéphale* en el que se intentaba reivindicar el pensamiento libertario de Nietzsche frente al uso militarista y nacionalista que le daban los nazis; en ella colaboró Caillois. Además,

fundaron, junto con Leiris, el *Colegio de Sociología sagrada* que funcionó desde 1939 hasta el inicio de la guerra.

tista no podía permitirle de nuevo manifestar su soberanía al caer en manos de otro amo: la mercantilización burguesa. El modo de vida burgués exige mantener en frío los excesos transgresores y sacralizantes del arte atendiendo a su aspiración reproductora. Se abre, a pesar de todo, un periodo de experimentación formal asimilado por el sistema ya que se ha producido una importante descarga referencial en los contenidos tanto desde un punto de vista político como religioso. En este sentido, el Romanticismo, por ejemplo, dio cuenta de esa explosión temática de la subjetividad abriendo algunas puertas formales a la manifestación de lo absurdo, lo sublime, lo maligno, lo grotesco, etc. Sin embargo, en opinión de Bataille, podría decirse que se trataba de una mera reacción formal con respecto a las convenciones. Será Manet el verdadero punto de inflexión a partir del cual el arte se pueda plantear la recuperación de sí mismo. El arte ahora, la pintura, es el auténtico protagonista. De lo que se trataba era del silencio de la pintura (Cf. Bataille, 2013a: 41) En los cuadros de Manet, los motivos y personajes que aparecen distraídos, ausentes, se ven sorprendidos de participar de la soberanía silenciosa del cuadro al que pertenecen. No hay un afuera de la pintura al que servir. “Había que encontrar, al margen de la majestad convencional, dada desde fuera, alguna realidad indiscutible, cuya soberanía no pudiera estar plegada por alguna falacia a la inmensa máquina utilitaria. Una soberanía tal no fue hallada más que en el silencio del arte” [...] “Esa realeza no pertenece propiamente a ninguna imagen, sino a la pasión de quien alcanza en sí mismo una región de silencio soberano” (Bataille, 2013a: 54). Tras Manet y el filtro impresionista pudiera decirse que el artista de las vanguardias venía a encontrarse en una posición similar a la de Lascaux, y no solo por verse atravesado por un impulso vehemente hacia lo más originario expresado mediante el hilo conductor del primitivismo, ni tampoco por no sentir límites en la experimentación expresiva y en los excesos biográficos que la acompañaban, sino más bien porque se le hacía presente aquella inmanencia animal que añoraba como sagrada. Se pusieron a jugar sin freno trasgrediendo lo instrumental y lo previsible intentando expresar lo inexpressable. En ello se volvía a reconocer la resacralización antropológica del arte. Sorprende que sea precisamente en las vanguardias, momento que experimentaba contextualmente un grado alto de secularización, cuando el arte se sumerge de nuevo en la gruta inmanente de lo sagrado para dejarse decir por lo inefable. La trasgresión será la manera del regreso a la intimidad inmanente. Las vanguardias sacrifican las formas de sujeción y represión de lo maldito. Sabemos que esa inefabilidad que acompaña a lo excesivo, a lo sagrado, no puede expresarse, de ahí que las potentes rupturas formales se presenten como incomprensibles. Tras las vanguardias, y a pesar de los muchos intentos del sistema, la herida de la trasgresión ya no ha podido cerrarse en el arte contemporáneo. La dificultad en la que nos vemos envueltos tiene que ver con la tarea de filtrar adecuadamente el asunto y delimitar con criterio la auténtica trasgresión soberana, expresión ritual y antropológica de

lo maldito, de la inflación transgresora actual adocenada, puesta al servicio del consumo y del mero espectáculo.

De esta potencialidad sacrificial que implica el reconocimiento de la soberanía del arte por parte de George Bataille; es decir, a partir de su planteamiento inmanente con respecto a lo sagrado, completaremos el asunto centrando la atención sobre los fenómenos puestos en cuestión de la ritualización, el sacrificio y la trasgresión. Como ya tenemos anunciado, quedamos emplazados en la parte final del trabajo para distinguir tales estructuras en algunas muestras del arte contemporáneo.

3. Ritualización, sacrificio y tabú

1. La expresión de lo sagrado no solo atiende a las categorías de espacio, tiempo o realidad. También se manifiesta a través de la configuración de las identidades individuales y colectivas por medio del comportamiento ritual y de su carga sacrificial y prohibitiva. La tensión entre lo sagrado y lo profano ha sustentado en cada caso, desde la época arcaica hasta nuestros días, incluso en un tiempo como el nuestro aparentemente desacralizado, las claves del comportamiento social y los contenidos y condicionantes culturales. Martine Segalen se pregunta si queda sitio hoy para lo ritual en la época de la eficacia instrumental en la medida en que desde sus primeras conceptualizaciones se asocia a lo religioso a través de lo sagrado (Segalen, 2005:7). Atendiendo a que en ocasiones la trivialización sociológica haga que todo puede ser ritual, resulta difícil para los estudiosos acertar en definir la ritualidad más allá de las definiciones canónicas de carácter sociologista de Durkheim y de Mauss, para las cuales, el rito era la clave del entramado, la estructuración, la reproducción y la cohesión social. Sea como fuere, y teniendo en cuenta que nuestro objetivo aquí no es el de ofrecer una definición de la ritualidad, lo que sí que nos parece de interés para nuestros propósitos es liberarnos de la parcialidad y la estrechez con la que se evalúan los ritos en nuestros días impidiendo percibir en nuestros comportamientos prácticas sociales muy arraigadas.

Pensemos de manera paradigmática en el carácter absolutamente sobrepasador para la conciencia humana de la experiencia incomprensible de todo aquello que va más allá de nuestra limitación. Es fácil suponer que se reaccione con la protección cultural de los símbolos y del ritual ante la angustia que provoca todo aquello que sale del ámbito de lo humano. De esta manera tanto Mary Douglas como Jean Cazeneuve reutilizan el argumento de la impureza para determinar la disposición del ritual como manera de distanciarse de lo que “está fuera de lugar”. En el caso de Cazeneuve (1971. 33 y ss.), utilizando argumentos de Rudolf Otto, para radicalizar la situación en la que nos deja ese *mysterium*, a la vez *tremendum* y *fasci-nans*. Más que la noción de *mana* o de lo sagrado, lo numinoso, como ya vimos, es más abarcante que lo sagrado, expresándose este como resultado posterior. Al margen de

que hoy día resulte más sencillo vincular lo santo con lo purificado, lo cierto es que la impureza vital y material que implicaba este “misterio tremendo” para las tradiciones arcaicas reclamaba ser desplazada y alejada mediante el poder profiláctico del símbolo y la estructuración humana del orden cíclico ritual basado en un origen fundador comprensible. Del mismo modo que sintetizara Roger Caillois el asunto en su trabajo *Lo sagrado y lo profano*, Mary Douglas (2007), considera que una de las nociones que nos ayudan a distinguir o matizar la peculiaridad de lo primitivo con respecto a nuestro modo de concebir las cosas tiene que ver con la impureza o la contaminación, con la higiene y la suciedad: lo puro y lo impuro. La ordenación progresiva de la higiene bacteriológica ha establecido rituales modernos que no permiten confundir la impureza con lo sagrado. “La santidad y la impureza se hallan en polos opuestos (...), sin embargo, se da por sentado que una característica de la religión primitiva consiste en no establecer clara distinción entre la santidad y la impureza” (Douglas, 2007: 25–26). Se cuenta que Catalina de Siena, al sentirse culpable por tener náuseas y sentir repugnancia ante las heridas que estaba curando reaccionó lamiendo dichas heridas llenas de pus. Se nos recuerda, de este modo, que es preciso neutralizar el horror de la impureza mediante la higiene de la caridad. Douglas ilustra este asunto también citando algún caso en el que la visita de una mujer santa, una sadhu, a la aldea de uno de los pueblos havik en India implicaba el ritual de compartir y beber en el grupo el líquido en el que habían sido lavados sus pies. Del mismo modo hace referencia a cómo los excrementos y el estiércol de la vaca sagrada se convierte en la sustancia más adecuada para iluminar los tipos de contaminación más complejos referidos a los mortales.

Este asunto del filtro ritual tradicional de impureza y de pureza, referido a lo sagrado y lo profano, no puede por menos que remitirnos a todo ese número de manifestaciones artísticas contemporáneas que se sustentan en el ritual de la contaminación a través de la presentación de excrementos, inmundicias y fluidos corporales reprimidos por el orden civilizatorio al ámbito de lo absolutamente privado y oculto (Elías, 1993). Pudiera interpretarse, en este contexto, que estas prácticas artísticas difícilmente asimilables en algunos casos, pudieran ser síntoma, en su conjunto, de una apertura inconsciente en nuestra época anómica a admitir el sobrepasamiento “tremendo” de lo numinoso, de lo que está más allá de nuestra caducidad como recuerdo permanente de nuestra mortalidad. Pero quizás el asunto no sea tan fácil de elucidar debido al componente transgresor implícito que se encuentra en estas acciones. ¿Qué es lo que verdaderamente pretendía el artista y fotógrafo Andrés Serrano con su controvertida obra *Piss Christ*, de 1987? En ella, como se sabe, se presenta una fotografía en la que muestra un crucifijo de Cristo inmerso en un recipiente contenido de sangre y de la orina del propio autor que la mayor parte de los espectadores no pudieron, ni pueden, aceptar. La obra se inserta en una serie de trabajos en los que Serrano establecía un debate entre los límites de

lo sagrado y lo profano mediante la utilización de excrementos, semen, líquidos corporales, sangre y exposición de imágenes en los que los elementos presentados tenían prohibida su simultaneidad por el tabú ritual de la mentalidad religiosa actual. En ocasiones, el artista americano de origen hondureño, que declara abiertamente su religiosidad cristiana, ha manifestado que lo que pretendía era plantear el debate entre lo profano y lo sagrado. Probablemente el que esta obra haya generado una reacción de rechazo, en ocasiones tan violenta, tenga que ver con el hecho de poner en relación directa lo sagrado con la impureza de lo abyecto en un tiempo, ya no arcaico y tradicional, en el que no se puede concebir la impureza de lo numinoso porque se ha expulsado la muerte de nuestra experiencia vital cotidiana. Sea como fuere, y al margen de la oportunidad de una obra como la de Serrano, lo cierto es que el arte, el artista que transgrede para poner en evidencia los límites del orden ritual y de comportamiento, y que se convierte en sujeto de expiación de nuestras inseguridades, corre el riesgo evidente de ser estigmatizado como chivo expiatorio por la violencia del grupo. El arte, en este sentido, más tarde insistiremos en ello, presenta también un comportamiento sacrificial al que podríamos atender brevemente.

2. El sacrificio podría ser considerado como el ritual religioso por antonomasia. Se trata de un medio de comunicación con la expresión divina de lo sagrado con objeto de intervenir en el devenir del grupo favorablemente. De manera general implica la inmolación de algún ser vivo real o metafórico y, en ocasiones, el consumo de su carne. Mauss y Hubert (1970: 143 y ss) distinguieron los agentes y las etapas del sacrificio. La primera de ellas es la presentación de la víctima a los dioses. La consagración, el segundo momento, implica el separar a la víctima del mundo profano para convertirla en sagrada. El tercer momento de la invocación es en el que se manifiesta la intención del sacrificio. El cuarto, la imitación, es el instante culminante de la muerte de la víctima. Cabría tener en cuenta también el momento posible de consumo de carne de la víctima mediante el cual se produce la profiláctica fusión con lo sagrado. Los agentes, por su parte, son el sacrificante, es decir, el sujeto en nombre de quien se realiza el sacrificio, el sacrificador, la víctima y la divinidad.

En las religiones totémicas, cuando el sacrificio se realiza sobre el propio tótem, el grupo expresa su comunión tanto con él mismo como con el dios totémico. Como sabemos, para Durkheim en la concreción de esta práctica religiosa es donde lo sagrado se podía reconocer como el auténtico mecanismo de cohesión y gestación de lo social. Lo que tenemos, por tanto, es que o bien buscamos protección o bien conseguimos consolidar la cohesión del grupo. Con el regalo que supone el sacrificio esperamos implícitamente el favor de la divinidad. Se trata de un don ofrecido al margen de la estructura del intercambio, pero que implica el favor ulterior. Podríamos preguntarnos de qué manera se encuentra, o no, actualizado en el ritual sa-

crificial artístico contemporáneo este esquema de comportamiento y en qué medida nos es posible identificar estos comportamientos generales. ¿Qué pretenden todas aquellas prácticas de automutilación corporal que presentan los accionistas y *performers*? ¿Hay alguna intención de inmolación expiatoria? ¿Está promovida inconscientemente al margen de la propia actividad artística por la propia tensión de la crisis cultural y la violencia del siglo XX?

Tras estas consideraciones generales sobre el sacrificio y estas cuestiones que nos animan a seguir reflexionando, nos detendremos algo más en la propuesta central de René Girard. La noción eje sobre la que gira todo su planteamiento es la de “deseo mimético”, motor de todo lo cultural. La lucha mimética tiene que ver con la inclinación profunda de los humanos, y también de los animales, para rivalizar con el otro, con el prójimo, al que se ha erigido, de un modo u otro, en modelo. En el caso de los animales la situación violenta que genera esta mimesis conflictiva se zanja con la victoria de uno y la derrota de otro en el enfrentamiento; sin embargo, en los humanos puede latir durante toda una vida. La aspiración casi irremediable es la de ocupar la posición del otro y hacerse con sus bienes, su fortuna, su pareja, etc. Un deseo de esta índole tiene como consecuencia primera la gran tensión entre individuos y grupos, y como consecuencia segunda la necesidad de proyectar dicha tensión en el sacrificio arbitrario de un “chivo expiatorio” con objeto de adormecer la violencia generada por la rivalidad mimética garantizando así la supervivencia del grupo.

Los tiempos complicados de carencias disparan esta tendencia de forma más aguda ante la frustración y ante la imposibilidad de satisfacer el deseo. Los grupos se imitan; sus dos deseos miméticos rivalizan y aumenta la agresividad que únicamente podrá neutralizarse mediante la exposición consensuada de esa víctima expiatoria a la que, de manera absolutamente ambigua, se la responsabiliza de todos los males, por una parte, y, por otra, es causa del remedio. El que la tensión desaparezca tras el sacrificio es tan provisional como lo que puedan tardar en aparecer nuevos deseos y rivalidades. La fórmula operativa de canalizar la violencia del grupo en un solo integrante considerado responsable permite neutralizar la constante repetitiva del desorden. Según Girard, de esta ritualización del comportamiento más original surgen los mecanismos de organización social como los tabúes, las normas y las instituciones. De la violencia se pasa a la sacralización de los códigos, las jerarquías, las cacerías colectivas, la domesticación de animales, etc.

La violencia estructural que se desprende de esta lógica antropológica se irá proyectando progresivamente sobre otros objetos o animales. Cabe interpretarlo como una muestra de evolución; sin embargo, no se puede olvidar que en el origen se encuentra un asesinato colectivo en el que el grupo sacrifica una víctima inocente. El ritual y los mitos se encargan de planificar y controlar la repetición

constante de esa estructura fundadora encubriendo la verdadera naturaleza de lo sucedido y distorsionando la latente injusticia original. En su buen aprendizaje, no obstante, se encuentra la supervivencia. El símbolo, la primera víctima, emerge institucionalmente a través de la victimación organizada estructurando el entramado social. El chivo expiatorio, por tanto, es ambivalente ya que se carga con la tensión y la violencia del grupo, y por ello es odiado y estigmatizado, pero, a la vez, se libera de la mancha en el proceso de purificación del ofrecimiento donde se sacraliza al entrar en contacto con la divinidad a la que ha sido ofrecido y se transforma en referencia de valor para todos.

Aunque estructuralmente reconocemos este esquema de comportamiento en buena parte de nuestra vida cotidiana, lo cierto es que nuestro tiempo es tendente a la desacralización y con ello parece que se desactivan las protecciones del sacrificio. La informalidad anómica y la incertidumbre de las sociedades líquidas parecerían surgir de la dificultad de mantener activo un esquema psicosocial de esta índole. El propio cristianismo en sus orígenes comenzó a volver ineficaz esta explicación de la cultura al manifestar la quietud de Dios ante el sacrificio del inocente y al proponer el amor contra la violencia. El humanismo, en general, en todas sus expresiones, ha sido el encargado de adormecer el misterio del sacrificio (Girard, 1983: 11). Ahora bien, pensamos que estructural e inconscientemente late en el comportamiento humano este esquema de acción. Propiamente la propuesta de Girard es de índole genealógica. El devenir histórico es muestra constante de su latencia, y el siglo XX es paradigmático. De hecho, se puede aún encontrar el paradigma del chivo expiatorio por todos los órdenes sociales macro y micro de convivencia; en ocasiones, muy bien camuflado por el corsé de la corrección política. Lo que deberemos cuestionarnos, atendiendo a los intereses de nuestra reflexión, es si el arte de nuestros días puede haberse convertido en una vía de expiación y, por tanto, si parte de su sacralización actual puede proceder de ello.

3. De lo que no parece haber duda es que el carácter rebelde del arte contemporáneo ha devenido en un constante juego de tensión sustentado por la transgresión. El tabú, y su genealogía sacra, se ha convertido en el reto constante para el arte actual. La tensión dialéctica entre lo sagrado y lo profano que Durkheim vio en sus análisis sobre “las formas elementales de la vida religiosa” estaba puesta al servicio de la imposibilidad de la mezcla. El tabú, aquel término originario de los polinesios, se había generalizado para designar todo tipo de prohibición. Su importancia cultural tiene que ver con la capacidad del comportamiento ritual para evitar cualquier tipo de contagio entre lo sagrado y lo profano manteniendo el orden por medio de lo interdicto.

Efectivamente el tabú, lo prohibido, tiene que ver con el cosmos, con el orden cultural y social. Su transgresión genera inseguridad en todo el grupo, y no solo implica riesgo para el que se salta la prohibición. Por eso es preciso una

regulación de los comportamientos y de los castigos. Es preciso reiterar el orden fundador que nos aleja de lo indiferenciado, el caos, el vacío, el horror y la impureza. Con la separación entre lo sagrado y lo profano, con la llegada de las divinidades como mediadores de orden y de pureza, acontece toda una institucionalización de reglas y de límites en el comportamiento. No podemos en estos momentos profundizar en la etiología, la tipología y la ritualidad del tabú. Expresamente religiosos, políticos, sociales, económicos, culturales, dietéticos, lingüísticos, sexuales, etc. los tabús pueden ser de muchos tipos cubriendo la estructuración de prácticamente todo el orden social. Por supuesto, sabemos que el tabú adolece también de un aspecto histórico y relativo en tanto que se ven modificados atendiendo a los diferentes momentos históricos y a los diferentes comportamientos culturales, al margen de que existan algunos que se nos presentan como universales: el incesto, por ejemplo.

Quizás lo que más nos interesa resaltar ahora es el hecho de que el tabú primordial se encuentra en la distinción entre lo sagrado y lo profano y, por extensión, entre la pureza y la contaminación. El carácter transgresor del arte en general, y del actual en particular, requerirá que nos replanteemos en qué medida lo sagrado implícito en la propia inercia cultural se convierte en referencia de actuación en tanto que objeto expreso de interdicción. Muchos comportamientos de la transgresión artística actual, que en algunos casos podríamos percibir ya neutralizada en la medida en que se ha convertido en un género en sí mismo, se nos presentan para anunciar la absoluta insatisfacción, las dudas, la incertidumbre y la ausencia de límites en la que habita nuestro tiempo. El arte de transgresión es una manifestación catártica y expiatoria que se sustenta en la dialéctica entre pureza y contaminación: entre coherencia, orden y regulación e incoherencia, incertidumbre, desorden y anomia. Nos referiremos a ello al final del apartado que comenzamos a continuación en el que intentaremos mostrar con algunos ejemplos la presencia de la estructura antropológica de lo sagrado en diferentes manifestaciones y expresiones del arte actual.

4.– Hierofanía y ritualidad profana en el arte contemporáneo

4.1. La hierofanía espacio-temporal

Según sabemos a partir de una de las premisas más conocidas de Eliade para el hombre religioso ni el espacio ni el tiempo son homogéneos; presentan escisiones, rupturas, discontinuidades. Consideremos, en primer lugar, el espacio. Una de las primeras consecuencias que se extrae de esta premisa es que este modo discontinuo de romperse la homogeneidad mediante lo sagrado y lo que no lo es, hace que el hombre religioso identifique lo sagrado como lo que realmente existe y todo lo demás con lo que lo rodea. Es preciso no olvidar que lo sagrado, además de expresión del silencio irreductible que habita en

la conciencia humana con respecto a lo real, es también la manifestación del rumor callado y el silencio indiferente de lo real. Lo real condiciona la vida y la historia de los humanos al exigirnos no poder aceptar su ausencia y hacer todo lo posible por escuchar algo en ese vacío. El carácter tremendo de ese hueco es el modo desdoblado en el que el hombre religioso concibe lo sagrado como conformación y como experiencia del mundo. Es por ello que no se puede dejar de atender a lo sagrado. La hermenéutica de lo hierofánico es la ineludible (condena hermenéutica) tarea a la que se ve sometido el ser humano.

Tenemos, por tanto, que la no homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial con la que se funda el mundo. La ruptura, la discontinuidad, implica un punto a partir del cual se configura todo lo que hay y lo orienta semánticamente. El hecho de que la hierofanía espacial revele un punto fijo, absoluto y central, es lo que posibilita que todo pueda comenzar a hacerse. Eliade piensa que la homogeneidad del espacio profano es caótica y relativa, y que, de ella, por tanto, no se puede fundar un mundo habitable. Cuando nos planteamos la desmaterialización, la desobjetivación y la consiguiente conceptualización postmetafísica en las tendencias más significativas del arte actual, en las que la representación ya no representa sino a sí misma de manera performativa, parece, desde estos planteamientos que manejamos, como si el dominio de lo profano hubiera hecho efectiva la total desacralización del mundo y, en concreto, del arte. Sin embargo, el fenomenólogo hermeneuta de lo totalmente otro piensa que ese rumor de lo ausente tremendo no puede acallarse y que, por tanto, no puede existir una índole de lo profano en estado puro. “Cualquiera que sea el grado de desacralización del mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo” (Eliade, 2014a: 22–23). No sabemos en qué medida muchos artistas contemporáneos estarían de acuerdo con esta correlación inconsciente entre su trabajo y lo sagrado, pero lo cierto es que a nosotros nos interesa en la posibilidad o no de esta correlación: en percibir de qué manera determinan las hierofanías latentes e implícitas la actividad del artista de un tiempo desacralizado y profano.

El mundo aparece y desaparece fragmentariamente en la relativa homogeneidad de lo cotidiano porque no existe la fundante estabilidad del centro sobre la que se instaura a partir de la hierofanía espacial. Incluso los espacios profanos, en su relativización privada, muestran reminiscencias estructurales y formales de aquello que podría ser sagrado en los lugares privilegiados de una biografía. Tal es el caso de los espacios de la infancia, los lugares del primer amor, etc. Se trata de espacios fundantes y referenciales, centrales, de la experiencia de los mundos personales. Como los llama Eliade: “Los lugares santos del universo privado en el que se revela la otra realidad distinta”. Ahora bien, esta sacralidad privada no es más que una evocación

del espacio sagrado arquetípico donde se reconocen todas las subjetividades de una comunidad compartida.

En las sociedades tradicionales tenemos el territorio habitado y el espacio desconocido que lo circunda. Nuestro mundo es cosmos y lo otro caos poblado de larvas y demonios. Consagrar un territorio es convertirlo en cosmos. La creación de este mundo es recreación de la creación del universo por los dioses. Se repite la ejemplaridad instauradora de la cosmogonía. La consagración de un lugar tiene diferentes modos de expresión que suelen coincidir con la comunicación con el cielo. Así, por ejemplo, grandes troncos de árbol sobre los que los iniciados ascienden desapareciendo en el cielo, se convierten en ejes cósmicos a partir de los cuales los territorios se hacen habitables. Se repite recurrentemente esta imagen de pilar cósmico como pilar del mundo en la casa, en el templo, etc. Estas columnas que organizan y sacralizan el espacio y el mundo son referencia central del eje del universo. Se encuentra como una constante el simbolismo del centro del mundo: montañas santas como centro y como cercanía al cielo; ciudades santas, santuarios, templos, cuyos cimientos se hundan en lo interior y se elevan hasta lo alto. Además, en el centro del mundo el sol cae directamente desde el cielo en el solsticio de verano. Tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado la manera en que se ha interpretado esta expresión cósmica del espacio en el Land Art.

El mundo como centro no es único. Los centros se multiplican en diversas escalas: el país, la ciudad, el templo, el palacio, pero también la casa. La casa y sus habitaciones constituye un microcosmos central a partir del cual se estructuran las cuatro direcciones cardinales y la orientación de la vida. Eliade considera el proceso de secularización de la morada en las sociedades modernas científico-ilustradas cuando recuerda cómo el funcionalismo de Le Corbusier concebía la casa como una “máquina de residir”. ¿Será definitivo este proceso de secularización de la naturaleza? Lo cierto es que la vivienda, la habitación, sigue experimentándose como *Axis mundi*, que, en el caso del hombre religioso, supone la exigencia de habitar el centro y, según Eliade, en lo real. Construir un mundo, un centro primordial, una morada, se inserta, entonces, en el arquetipo de todo gesto humano creador. La cosmogonía tiene así que ver con la fabricación y con la construcción. Toda construcción requiere previamente desterrar cualquier potencia perturbadora o caótica. Por eso Eliade señala cómo en la India, antes de que los albañiles coloquen la primera piedra, esperan a que el astrólogo les indique la posición de la serpiente central y cósmica que sostiene el mundo. La piedra angular de las construcciones ha de situarse en el centro del mundo. Instaurar una nueva morada, santificarla, aunque sea de manera inconsciente, mediante este simbolismo o ritual de la colocación central de la primera piedra, o piedra angular, implica un compromiso de creación, renovación y mantenimiento del mundo. Resulta complicado desde este planteamiento mantener la idea de la habitación como una “máquina de residir” (Le Corbusier). Resulta, entonces, difícil no ver en las aberturas superiores de

la casa (chimeneas, tragaluces, etc.) ese eje central que asciende y que recuerda el hacer de la morada una experiencia primera del espacio sagrado. Evidentemente donde se manifiesta todo esto, y de manera especial, la apertura y el ascenso como eje central, es en el templo, en la basílica y en la catedral; reproducciones terrestres de lo trascendente. En el templo el mundo se representa y se contiene.

A lo largo de todos sus trabajos, de un modo u otro, ofrece Eliade una cantidad importante de muestras sobre la experiencia hierofántica del espacio; sin embargo, lo que más nos interesa ahora no es la profusión de ejemplos sino su significado estructural: por una parte, el espacio sagrado posibilita la fundación de un mundo y el desvelamiento de lo real; pero, por otra parte, el espacio sagrado implica una ruptura de nivel ontológico y la posibilidad del tránsito de uno a otro, de un modo de ser a otro. Por estos motivos, toda hierofanía espacial es cosmogónica y dotadora de sentido. En ningún caso permite Eliade que se introduzca la tiniebla y el desorden con los que pudiera dotarse de energía alguna suerte de padecimiento trágico. La tensión de la contradicción ha quedado neutralizada en su clara dialéctica entre lo sagrado y lo profano; una dialéctica dicotómica sobre la que se sustenta la cesura y la discontinuidad en la que se posibilita la fundación y refundación del mundo. La cesura es para fundar y lo sagrado es sutura semántica. Ahora bien, ¿cabría la posibilidad de que esa herida se pudiera cerrar en falso? Intentemos sacar algunas conclusiones a partir del siguiente texto: “El hombre religioso no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque solo un mundo así participa del ser, *existe realmente*. Esta necesidad religiosa expresa una inextinguible sed ontológica. El hombre religioso está sediento de *ser*. El terror ante el ‘caos’, que rodea su mundo habitado, corresponde a su terror ante la nada. El espacio desconocido que se extiende más allá de su ‘mundo’, espacio no cosmizado, puesto que no está consagrado, simple extensión amorfa donde todavía no se ha proyectado *orientación* alguna ni se ha deducido estructura alguna, este espacio profano representa para el hombre religioso el no ser absoluto. Si, por desgracia, se pierde en él, se siente vaciado de su existencia ‘óptica’, como si se disolviera en el caos, y termina por extinguirse” (Eliade, 2014a: 51–52). En este texto encontramos diversos aspectos a destacar: en primer lugar, se identifica lo que existe realmente con lo sagrado. Esto significa que lo profano, también reconocido ontológicamente por Eliade, no existe realmente. En lo profano habita el terror ante el caos y ante la nada, ante el no ser absoluto; en segundo lugar, se sugiere también que lo sagrado viene a cubrir una “inextinguible sed ontológica” del hombre, lo que puede hacer nos derivar en la teoría del analgésico. Más tarde nos dirá, no obstante, que es precisamente esta sed de lo real lo que hace que el hombre religioso haga todo lo posible por instalarse en la fuente de realidad primera cuando el mundo estaba fundándose. (Cf. Eliade, 2014a: 61) Se nos hace, por ello, necesario distinguir si es la sed ontológica la que genera la experiencia de lo sagrado o es lo sagrado lo que

funda el sentido produciendo la discontinuidad de aquello que es caótico y no lo tiene. Además, se nos plantea preguntar qué ocurre con el hombre religioso sediento de lo real que no consigue actualizar la hierofanía de lo real y no tiene más remedio que seguir escuchando su silencio. Sea como fuere, la desorientación del hombre ante la posibilidad de que la hierofanía espacial (y las de otra índole) se desdibuje, es decir, de que el hombre se pierda en ese no ser absoluto, puede ser neutralizada mediante la repetición ritual del tiempo: “Es la experiencia del tiempo sagrado la que permitirá al hombre religioso el reencontrar periódicamente el cosmos tal como era *in principio*, en el instante mítico de la creación” (Eliade, 2014a: 52)

Lo sagrado introduce discontinuidad espacio-temporal. También en lo referido a la temporalidad Eliade distingue dos tipos de tiempos: el sagrado y el profano. Entre ellos hay solución de continuidad que se sutura mediante los ritos. La sutura entre espacios, recordemos, era realizada mediante la construcción de mundos. El tiempo sagrado es reversible y reemplazable indefinidamente. No cambia ni se agota. Aunque sí que tuvo un comienzo que se instauró *in illo tempore* con el gesto de la divinidad. Es precisamente esa fundación la que se reitera constantemente. El regocijo festivo y espectacular también resulta ser la forma secular de cesura en el hombre profano de igual modo que las intensidades de las vivencias subjetivas; sin embargo, son coyunturales, a diferencia del ritual litúrgico. El profano es un tiempo relativo que genera incertidumbre, a diferencia del tiempo sagrado que lo que supone precisamente es contener la incertidumbre y el misterio. La renovación temporal de cada año implica la constante renovación del mundo. Esta seguridad significativa tiene que ver con que la cosmogonía implica también la creación del tiempo. Toda creación comenzaba con el tiempo. Por eso, el mito que cuenta ese tiempo primero es tan importante en la ratificación ritual del mundo. “Es el mito cosmogónico el que relata cómo vino a la existencia el cosmos” (Eliade, 2014a: 59) La narración mítica reanuda el tiempo primordial, el tiempo puro. Es el momento de realizar purificaciones, expulsar lo sucio, la capa de caducidad que se adhiere a la naturaleza, a la vida y a las cosas, lo demoníaco que se ha ido cargando con el olvido de lo originario. Es tiempo sacrificial en el rito mediante un chivo expiatorio con el que refundar lo transcurrido. Esta exigencia cíclica de refundación es la que se ha expresado en el arte desde sus orígenes mediante la disposición ontológica de la repetición: desde la clonificación de las siluetas animales de las cavernas hasta las seriaciones del Pop Art, pasando por la recurrencia arquitectónica durante siglos de la misma estructura de los conventos románicos y la iteración constante del retrato individual renacentista.

El tiempo profano es impuro, desgasta, destruye y rompe. El tiempo profano mata y requiere un tiempo otro, denominado originario, que, en su repetición ritual, expie de manera apotropaica la corrupción, la caducidad y la muerte. La repetición, por tanto, puede contemplarse desde dos puntos de vista: repetición que purifica, ritual

que hace retornar un tiempo nuevo con el que renovarse; repetición que pudre, rituales saturnales, eróticos, de los muertos, orgiásticos, dionisiacos. Estos últimos, con su carácter trágico y sacrificial, se articulan sobre la tensión del tiempo profano y han de celebrarse para llevar el caos hasta las últimas consecuencias, dar cuenta del fin de un mundo y abrir la opción de la regeneración total. Se ha de celebrar el extremo de sombra y delirio del último día para dar paso al nuevo tiempo. Esta estructura temporal es repetitiva y constante en prácticamente todas las tradiciones culturales y se concreta cada vez que se crea algo nuevo (una casa, una ciudad, etc.), que se instaura un nuevo régimen con un nuevo soberano y, sobre todo, cuando se filtra el poder de la cosmogonía como poder curativo ante las enfermedades. Tiempos profanos y tiempos sagrados, por tanto, con los que se intensifica la neutralización dialéctica de lo trágico. Se impide que puedan convivir las luces con las sombras duplicando los tiempos para cargarlos de ese modo con la necesaria anestesia de la supervivencia.

4.2. Manifestación hierofántica en algunas expresiones del arte actual

Como es bien sabido, la revolución de la antropología de los años sesenta, enmarcada en la crisis y la transformación cultural general, implica la puesta en evidencia del evolucionismo como metodología o de las ideas de progreso. La consideración estructural de la cultura facilita, por ejemplo, una reconsideración de los tiempos lineales hacia los tiempos cíclicos. De esta manera, la complejidad de la civilización tecnológica, atendiendo a la superposición de épocas, podía ser claramente asimilable a la de las culturas arcaicas o primitivas. Este marco teórico y antropológico, unido a la reacción de los artistas contra el sistema establecido y a su interés creciente de vincular el arte con la vida al margen de los modelos de representación institucional mercantilizados y endurecidos, es el que hace que en los sesenta surjan movimientos como el Land Art, en cuya esencia general habita la peculiaridad mediadora y finita de los seres humanos con respecto al cosmos; es decir, con respecto a su instalación en el mundo. La mayor parte de estos artistas manifiestan una conexión inmediata con la expresividad de los antiguos. Podríamos denominarla artística, si bien somos muy conscientes que la actividad de los primitivos estaba en su conjunto condicionada por las creencias religiosas y la conexión sagrada con la naturaleza. En lo que sigue vamos a intentar ilustrar muy brevemente esta disposición hierofántica del Land Art con algunas muestras conocidas. Lo haremos, sobre todo, refiriéndonos a las categorías espacial y temporal que venimos manejando. Más tarde, y atendiendo a nuestro esquema categorial, también haremos alguna referencia a los agentes y a la realidad.

No se pretende identificar sin más la vinculación primitiva entre las fuerzas de la naturaleza con lo sagrado a las

intenciones de este grupo de artistas preocupados por intervenir en paisajes y espacios naturales señalando lugares y dejando huellas, transformando fragmentos, integrando nuevos elementos a lo existente, interrumpiendo y horadando continuidades, conectando espacios, repitiendo sensaciones, etc. Al margen de que sus intenciones tuvieran o no esta orientación religiosa, lo cierto es que su pretensión de poner al ser humano en relación directa con sus límites y con la toma de conciencia del lugar que ocupa en el mundo conecta estructuralmente con aquellas mismas pretensiones de nuestros antepasados. Aquellas epifanías arcaicas, por mucho que hayan ido perdiendo su función originaria con contenido sacro, no han dejado de latir como reminiscencia de la santificación de la vida biológica. El misticismo telúrico y cósmico del que adolecen buena parte de estas intervenciones así nos lo atestiguan.

Walter de María produjo entre los años 1974 y 1977 su conocido trabajo titulado *Campo de relámpagos*. En un campo del desierto de Nuevo México de una milla por un kilómetro instaló cuatrocientos postes de acero inoxidable terminados en punta de 5,40 de altura y de unos cinco centímetros de diámetro. En sí mismo el espectáculo del rigor milimétrico y matemático en la colocación de los postes, atendiendo a su altura y a la distancia entre cada uno, se presentaba ya en sí mismo como en tremendo contraste entre la racionalización humana y las rupturas dinámicas de la naturaleza. Sin embargo, aquellos postes tenían la finalidad de generar un campo de atracción energética en una zona propensa a las tormentas entre los meses de mayo y septiembre. Como en el caso de la mentalidad primitiva la pretensión implícita podría ser la de la conjura del miedo a la naturaleza rechazando deliberadamente su componente azaroso (Lévy-Bruhl, 1957: 35–54). La relación íntima entre la tierra y el cielo se convertía en el hilo conductor. Un campo sobrecogedor de truenos y relámpagos que ponían al espectador en relación directa con la simbiosis entre el espacio y el tiempo: el tiempo instantáneo del fogonazo de luz y de energía, y el tiempo largo de la espera y el silencio. En opinión de Tonia Raquejo, comentando esta intervención, lo que se da de hecho es la presencia de lo sublime en el ahora inmediato (Raquejo, 2008: 17) Y efectivamente así es, pero no se puede prescindir del poder trascendente, simbólico y estructural que implicaba en las religiones antiguas, desde el punto de vista espacial, el cielo y su energía fundadora como expresión hierofántica; es decir, la tormenta como fecundación originaria de vida. (Eliade, 102 y ss). Esta conocida expresión de fecundidad vinculando la tierra con la mujer se sintetiza bien en el trabajo de James Pierce titulado *Mujer de la Tierra* (1976–1977), integrado en un proyecto amplio de otras esculturas denominado *El Jardín de la historia* que el artista llevó a cabo en Maine desde 1970. De tierra y de hierba, el rostro y el sexo de esta escultura de mujer representada boca abajo se encuentra íntimamente sintetizada con la tierra. Nos recuerda a las Venus del paleolítico por la generosidad de sus atributos; y, además, el punto en el que el sol se pone en el solsticio de verano coincide con el centro

de las nalgas de la mujer. Eliade, como sabemos, también registró profusamente referencias de lo sagrado vinculado a la fecundidad (Eliade, 1981: 250 y ss) y al sol y los cultos solares (Eliade, 1981: 142 y ss.). En relación directa con el sol y con el tiempo la americana Nancy Holt instaló en 1973–1976 cuatro tubos de hormigón que denominó *Túneles solares*. La disposición en la que los colocó tenía como objetivo que la observación a través de sus ejes dos a dos permitiera ver los solsticios de verano y de invierno. Aparte de los diferentes efectos que produce el conjunto observado desde diferentes puntos de vista, el que el observador se sitúe dentro de ellos le permite tener una perspectiva privilegiada de mapas estelares al mirar a través de las aberturas realizadas en la superficie de cada tubo. Robert Morris también buscaba un efecto similar con su *Observatorio* de 1971 situado en Ijmudien (Holanda). Con él, además de observar los equinoccios a través de cuatro vanos triangulares, se pretendía conectar con los espacios que utilizaron nuestros antepasados en el neolítico y el paleolítico. Se trata también de una conexión de tiempos con los que se rompe esa linealidad temporal con la que los humanos de tiempos distintos parecen pertenecer a especies diferentes. Tiempo y espacio, como sabemos, son categorías de expresión múltiple de lo sagrado. Dos muestras más nos ayudan a comprender bien esta conexión con la estructura de lo sacro a través de la simbiosis entre el espacio y el tiempo: el primero es el conocidísimo trabajo de Robert Smithson *Spiral Jetty* (1979). Con él asistimos a una gran metáfora espaciotemporal al proponérsenos una espiral de tierra adentrándose en el Gran lago salado de Utah. La espiral nos remite al laberinto, ese espacio en el que se pierden las referencias, y se hace posible la superposición de tiempos divergentes (Aznar y Martínez, 2009: 102), pero también nos pone en relación con aquella leyenda que conectaba el Gran Lago con el Océano Índico y también con la imagen de la gran nebulosa que dio origen al universo. Al margen del valor de estas lecturas lo interesante de esta obra para nosotros es la clara reminiscencia hierofántica de la conexión de la tierra con el agua en la síntesis del espacio con el tiempo; el otro ejemplo tiene que ver con el trabajo de Dennis Oppenheim, quien con sus *Anillos anulares* (1968) realizados en la misma frontera entre Estados Unidos (Mine) y Canadá (New Brunswick) que determina el río St. John nos propuso la superposición de varias formas de tiempo en un mismo espacio. La línea del río, que marca también el límite de los husos horarios entre Estados Unidos y Canadá, se encontraba enmarcada por unos grandes anillos circulares concéntricos realizados sobre la nieve con los que se nos remitía a un tiempo efímero, por el devenir de las estaciones, pero a la vez cíclico, permanente y trascendente en el corazón mismo de la profana arbitrariedad de las convenciones fronteras y temporales.

El espacio, el tiempo, son también protagonistas en la manifestación ancestral de la gran trinchera que produjo en el desierto de Nevada en 1970 la conocida obra de Michael Heizer titulada *Double Negative*. Una inmensa Zanja

de 10 metros de ancho por 500 de larga y con una profundidad de unos 17 metros para la cual hubo que remover cerca de 250.000 toneladas de roca y tierra. Las dos piezas de la trinchera remiten a todo el material que hubo que remover y al hueco que quedaba, Lo negativo es el espacio mismo, el vacío. Ver los registros audiovisuales de aquella intervención no tiene nada que ver con la experiencia que buscaba el artista exigiendo a la mirada del observador un recorrido por un inmenso vacío de la tierra. La tierra y sus huecos, pueden ser fácilmente interpretados como conexión entre el tiempo de la vida y de la muerte y como reminiscencia arcaica del enterramiento originario en tanto que retorno sagrado al origen. Esta relación con la tierra y con la fuerza de la naturaleza y el paisaje era también lo que motivaba los trabajos de Richard Long por aquellos años. Con ellos la presencia material y biológica de los paisajes naturales sufrían una suerte de transfiguración mediante la cual dichos entornos conseguían hacerse presentes, y hacer presente aquello oculto que pudiera latir en ellos. Los viajes a pie que inició en 1967 por diversos lugares del mundo produjeron algunas modificaciones no traumáticas de dichos paisajes a modo de descubrimiento o reconocimiento. Son obras realizadas a escala humana que consisten en la recolocación geométrica (círculos, líneas, etc.) de algunos de los materiales existentes: piedras, hierba, etc., que luego de intervenir sobre ellas se retornaban a su posición original, o también producidas por las huellas continuas del propio efecto de caminar repetidamente por el mismo sitio. El cuerpo convertido en una obra de arte en el momento de caminar y, a la vez, en medida de la matriz terrestre. De este tipo es bien reconocible *A Line Made by Walking*, de 1967. En todas ellas percibimos la posibilidad del ser humano de conectar lo presente, en este caso los paisajes naturales en su materialidad, con la infinita ausencia implícita que late en su reconsideración. Ilustra bien este asunto, en el ámbito de nuestro discurso, la relación de tensión y conexión mantenida entre lo profano (la tierra, el agua, las plantas, los animales, etc.) con su resustanciación de carácter sagrado.

Más recientemente, el artista alemán Hannsjörg Voth ha dedicado unas cuantas décadas para producir una serie de intervenciones en el desierto de Marruecos con las que se establece una clara conexión con lo trascendente atendiendo al simbolismo explícito de nuestra limitación. *Escalera Celeste (Himmelstreppe)*, de 1980–1987, es una construcción exenta que contiene exclusivamente cincuenta peldaños con los que se pretende iniciar un ascenso deseado pero imposible. La simbología de lo alto, del ascenso y del vuelo sustenta el contenido de este trabajo. Algunos años más tarde trabajó en *Espiral Áurea (Goldene Spirale)* 1993–1997 y *Ciudad de Orión” (Stadt des Orion)* 1998–2003. En el primer trabajo propuso la construcción de una espiral basada en el número áureo de Fibonacci a partir de la cual se remitía a las repeticiones y los reinicios. En este caso se hace manifiesta la simbología de la sacralización del centro como referencia de orden y de sentido. Con la segunda se nos presenta una

composición de siete torres basada en la constelación de Orión para remitirnos al cosmos.

Si, como acabamos de ver, las obras de los artistas del Land Art remiten, de manera general, a una suerte de aceptación de lo permanente, y además de la relación con la naturaleza y el cosmos, en sus espacios y en sus tiempos, tenemos en cuenta el comportamiento mediador de los seres humanos en sus diferentes rituales de acción y de interacción, deberemos recordar que, en el caso del tiempo arcaico, estos estaban mediatizados por la dialéctica sagrado–profano. Lo que nos preguntamos ahora es qué puede quedar hoy de esta dialéctica en la ritualidad artística. Sagrario Aznar, en su incisiva visión del arte contemporáneo como instrumento de acción política, afirma que los artistas “no son chamanes” (Aznar, 2006: 61 y ss.), sino intermediarios, porque el ritual se ha descargado de mito. Señala expresamente: “En algún momento la modernidad trató de sustituir la religión o la moralidad por una justificación estética de la vida. El arte intentó sustituir a la religión y catalizar los anhelos de trascendencia del ser humano. Y es entonces cuando el ritual entró a formar parte de la historia del arte. Pero es un ritual sin mito” (Aznar, 2006: 67). No obstante, a pesar de esta postura nostálgica de los procesos de secularización que no quiere dejar de percibir en el arte el aguijón político y transformador (recordemos que la religión habría sido sustituida por la utopía), la propia Sagrario Aznar no puede dejar de reconocer en algunos casos, como el de Ana Mendieta, los ingredientes rituales y religiosos (Aznar, 2006: 62). Ahora bien, más que este hecho puntual explícito reconocible en diferentes artistas lo que deberíamos atender es a los procesos de mitologización de lo inmanente, de la corporalidad y del individuo. Estructuralmente nos exige reconsiderar las fronteras entre lo sagrado y lo profano y, por ello, se nos hace costoso concluir la descarga mítica del ritual artístico. Estructuralmente, como decimos, parece no haber duda de que se nos remite a las formas de la experiencia religiosa; no, obviamente, a su aspecto doctrinal. ¿Deberemos, por tanto, renunciar a la asimilación funcional y estructural entre el chamán y el artista?

El 25 de noviembre de 1965 Joseph Beuys presentó en Düsseldorf la conocida performance titulada *Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta*. El intento de explicación y reanimación de las obras de arte a la liebre muerta con la cabeza de Beuys embadurnada de miel y de polvo de oro se presentó como una metáfora y como una metonimia de la capacidad transformadora de la vida y del pensamiento humano. Al margen de que podamos insistir en las diversas lecturas, e incluso en la propia del artista, lo que nos interesa de aquella emblemática acción es el modo tan representativo en que Beuys adopta la figura de un chamán; sin dejar de tener en cuenta que buena parte de sus trabajos se encuentra constituida por esta funcionalidad. La puesta en escena de aquella acción incluía una cortina que se descorría antes de comenzar. Beuys se reservaba el espacio de privilegio en el que su discurso, su intradiscurso y su metadiscurso explicativo, le ponía en relación directa

con el misterio, con lo oculto, con lo sagrado. El artista es un iniciado mediador que intenta ofrecer la desvelación de lo oculto al mundo profano de los asistentes al ritual. Antes de que se pueda obrar alguna síntesis el chamán liminar deja clara la diferencia entre el misterio y el mundo corriente. Verdaderamente Beuys adopta el papel chamánico del pedagogo y del conductor de conciencias. Su propia biografía, con las heridas y las secuelas de guerra físicas y mentales que le hicieron padecer durante toda su vida, supone un constante renacimiento o resurrección. Todo chamán está marcado por algún episodio traumático que le exige ponerse en relación directa con la tierra y con los animales para curarse a sí mismo. La presencia de animales mediadores es constante en el ritual artístico. Del mismo modo, la herida cristiana es la que posibilita precisamente la transformación. Íñigo Sarruigarte incide, con Eric Michaud, en el estilo cristiano del ritual beuysiano como una mezcla de cultura y lenguaje apostólico dirigido a la posibilidad del renacimiento de cada ser humano. Cristo es un paradigma en la medida en que la hierofanía encarnada se autosacrifica para generar el impulso del renacimiento (Sarruigarte, 2008: pp. 137 y ss). Lo importante para Beuys es la encarnación material de Cristo y lo que implica. A través de la materia en el arte somos capaces de reapropiarnos también de esa fuerza inconsciente de lo sagrado. El alquimismo chamánico de Beuys lo que busca también es la transformación-creación de los materiales y los hechos. “Beuys adopta el término (transubstanciación) y le otorga, tanto en su ‘teoría plástica’ como en su ‘concepto de arte ampliada’, el valor fundamental de un proceso de transformación cualitativa” (Cfr. Sarruigarte, 2008: 138).

Beuys nos estaba invitando a abrir un camino espiritual en el que se nos intenta reanimar, como a la liebre, mediante el salmo de las palabras. La fuerza del ritual aquí tiene que ver con el tránsito, con el paso (Van Gennep) más esencial entre lo múltiple y lo uno, entre la vida y la muerte. El chamán-artista enmascarado cumple esa función iniciática vivificante dotando a la máscara de la fuerza orgánica de la miel y del impulso santo e iluminador del oro sobre su rostro. El aura de lo santo, para Beuys, quiere llevar el pensamiento más allá de la letal neutralización a la que le puede someter la intelectualización, la política y la educación. (Cfr. Precilla, 2016: 58). La liebre muerta es la fuerte expresión simbólica de la fecundidad, del nacimiento, de lo menstrual, aletargada (muerta) por la racionalidad instrumental del capitalismo tardío. El chamán quiere volver a conectar la razón con la vida a través de la fuerza natural y material que emerge en el ritual-performance. La liebre se frota con la tierra para reaparecer constantemente desde el encierro de su madriguera. La liebre es celebrada en expresividad totémica. La materia, el animal, lo sagrado, retornando en la ceremonia del arte para reinsertar a los hombres en el misterio olvidado. A lo que asistimos es a una reconsideración procesual y profunda de lo real. Ya hemos tenido ocasión de considerar la revisión ontológica

que suponen los procesos de transubstanciación convirtiendo lo profano/cotidiano en sagrado/artístico. El arte contempo-ráneo, atendiendo a la mentalidad *ready made*, está convirtiendo la naturaleza en cultura a base de reciclar materiales orgánicos e inorgánicos, incluso como depósitos de materia bruta (acero, tierra, neón, plástico, etc.) Esto implica un giro del arte contemporáneo hacia lo antropológico mediante rituales de conversión (Repollés, 2011: 11) Se trataba de una inercia bien conocida en las sociedades primitivas y premodernas; sin embargo, la aparición de las bellas artes y el proceso de espiritualización estético ha neutralizado la simbiosis entre lo natural y lo cultural. En la época de la tecnología virtual los artistas retornan a la materia bruta y orgánica rehabilitándose el antiguo imaginario de la encarnación (transfiguración en Danto) en el arte corporal y en el ritual performance. Los rituales de conversión mediante los cuales se confería una naturaleza simbólica a aquellos materiales naturales y orgánicos que manejaban los antiguos artesanos, parecen haberse actualizado en el arte contemporáneo. Además, en ellos, se mantiene latente el poder de transubstanciación conferido al chamán mediante sus diferentes procedimientos de éxtasis. Recordemos que para Mircea Eliade la labor del chamán es prioritariamente una técnica del éxtasis (Eliade, 2003: 22). Los artistas contemporáneos, como el chamán, se han volcado en reanimar cualquier objeto cotidiano como si tuvieran la capacidad de rescatar poderes ocultos en las cosas. “Esta pervivencia del animismo en el arte contemporáneo, señala Repollés, es evidente, pues muchos artistas parten de la convicción de que todo objeto puede contener restos del proceso demiúrgico primitivo que modeló su masa pasiva, y el artista, como antaño el chamán, es el nuevo brujo encargado de extraer el animismo implícito en toda materia” (Repollés, 2011: 36).

En conexión con este animismo matérico, que hace emerger lo sagrado de las cosas, se encuentra el totemismo y las hibridaciones de lo humano con lo animal. El totemismo tiene que ver con las urgencias por ordenar y regular el comportamiento del clan mediante el tabú y las prohibiciones que se asocian a las peculiaridades biológicas y simbólicas de la hierofanía animal. En este sentido las referencias de lo híbrido a lo largo de la historia del arte son constantes. Recordemos, por ejemplo, la peculiar función pedagógica del bestiario medieval, de la importante función integradora de los niños en el grupo, sus creencias y sus valores, mediante fábulas y cuentos con animales como protagonistas, y su peculiar proyección sobre la iconografía mediática y cinematográfica contemporánea. Resulta fácil ver en el cordero cristiano a ese hombre hacia la muerte que requiere reproducir el comportamiento sacrificial del Cristo originario. Podemos, en todo caso, destacar, a modo de muestra, los trabajos del artista tejano Robert Rauschenberg que, a finales de los cincuenta en el contexto del Pop Art intentaba reaccionar a las sutilezas formales de la abstracción incorporando sustancia material, animal, totémica, en el arte para volverlo acercar a la vida. “Ajun-tando animales disecados al soporte pictórico, –señala

Repollés– Rauschenberg estableció relaciones totémicas entre los iconos populares y su función social, tal como la sopa de las latas Campbell's fue la nueva *substancia alimenticia* de la pintura de los sesenta. Así, la *pin up* que posa en su *Odalisca* (1958) es en realidad un tótem de la gallina *ponedora de huevos*; las alas de la *Coca-Cola Plan* (1958) representan el *vuelo sagrado*; el águila que planea sobre el *Canyon* (1959) es un inequívoco símbolo de la testosterona del poder; así como la cabra encajada en un neumático, *Monogram* (1959) opera un totemismo del *agarre del neumático al terreno*. Todos estos animales, debidamente asociados a sustancias pictóricas, ampliaron el alfabeto de Rauschenberg disolviendo la abstracción en usos totémicos” (Repollés, 2011: 80–81)

4.3. La pasión sacrificial a través del ritual artístico actual

El tótem y el chamán exigen ritualidad, pero el rito además de estrategia de delimitación entre lo sagrado y lo profano es comunicación. Los acontecimientos rituales están presentes de manera cotidiana en muchas expresiones corporales, reducidas comúnmente como modelos de comportamiento social que interactúan en un escenario del yo como objeto sagrado (Collins, 2009). El ritual de interacción actúa como un ejercicio de catarsis comunicativa necesaria y genérica. Evidentemente el carácter catártico del ritual en general también se da en el ritual artístico. La expiación intrínseca que se persigue obedece a los condicionantes históricos y culturales. En el caso de los artistas europeos de la performance ritual nos damos cuenta de que en sus acciones subyace la experiencia dionisiaca, el romanticismo o la mitología cristiana. En todo ello se encontraban referentes y medios para liberar los traumas de la segunda guerra mundial, con aspectos físicos de carácter espiritual como la liberación del horror. Los americanos, aunque también encontraban en lo dicho un soporte para sus propuestas, también se fijaban en aspectos más concretos y específicos que reflejaban sensibilidades menos conocidas, como, por ejemplo, la de los indios norteamericanos y su ritualidad propia (Valle–Cordero, 2014: 71). Se percibe, por tanto, un obvio condicionante cultural y liberador en la expresividad ritual del arte en el que tendremos que insistir más adelante, lo cual no impide destacar la constante crítica transversal que subyace a la común aspiración de nutrirse de lo primitivo.

El carácter arcaico que subyace en los encuentros rituales del arte performance hace que los vínculos relacionales en ellos implícitos instalen el intercambio societal en un ámbito tribal cuyas estructuras se anclan mucho más allá de lo premoderno. Los artistas de los años 60–70 buscan

en lo primitivo, prehistórico o no occidental referencias para redefinir su objeto artístico ante la saturación del discurso exclusivamente científico de la razón y de sus extensiones sociopolíticas. La crítica implícita en los primitivismos, cuya disposición implícita o explícita con respecto a lo sagrado es clara, funciona como una crítica a la contemporaneidad etnocéntrica y sus usos endurecidos de individualización institucionalizada.

Si conseguimos sustraernos del filtro estético al que se vio sometido el arte en la modernidad ilustrada y nos remitimos al denominado “arte tradicional” podríamos convenir con Ananda Kentish Coomaraswamy que el arte se encuentra estrechamente conectado con el conjunto de prácticas rituales y de organización de lo simbólico en el que se expresa o manifiesta lo sagrado en cada cultura (Coomaraswamy, 1983)⁷⁵⁷. Todo está mediatizado por la presencia de lo sagrado. La dificultad de distinguir entre lo sagrado y lo profano es lo que hace preponderante la cohesión de la vida colectiva (Durkheim). De hecho, como estas funciones simbólicas, rituales, estéticas y pragmáticas son absolutamente interdependientes, la obra de arte resulta ser más una producción colectiva que individual. La función religiosa tiene que ver con la gestión comunitaria de las implicaciones de lo sagrado. Walter Benjamin también lo supo ver cuando vinculaba el carácter aurático de la obra de arte con el ritual mágico–religioso. “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función del ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza, resulta perceptible en cuanto ritual secularizado” (Benjamin, 1973: 26). De esta manera, quien produce obras artísticas en el arte tradicional es además un iniciado en el que se concentra el saber del grupo y desde el que este se proyecta en los procesos de transmisión. En todo caso, y matizando el asunto desde la perspectiva de cada tradición, se puede decir que el significado de los objetos estéticos producidos en aquellos contextos es accesible a todos los integrantes del grupo en la medida en que dichos objetos quedan enmarcados en el horizonte semántico amplio y compartido de las prácticas culturales y las creencias religiosas. Quizás sea ese precisamente el problema del ritual en el arte contemporáneo. Pudiera parecer que el ejercicio de repetición e insistencia ritual de lo sagrado en el contexto desacralizado de nuestra cultura actual convierte en ocasiones la performance artística con su carga cultural y representativa en demasiado ajena y excéntrica

⁷⁵⁷ Es preciso señalar, no obstante, que la noción de arte tradicional de Coomaraswamy es demasiado imprecisa, general y ambigua en la medida en que homogeniza muchos momentos culturales diferentes y se adscribe a una noción de pueblos primitivos excesivamente evolucionista,

decimonónica e inoperante metodológicamente. Como es bien conocido por todos, sobre la puesta en evidencia de estas generalizaciones especulativas, puede destacarse el estructuralismo antisustancialista y antievolucionista de Claude Lévi-Strauss o la beligerancia sobre el asunto de Evans-Pritchard (2016: 111)

atendiendo a la ausencia de contexto semántico. De manera genérica la obra de arte moderna tiene como función principal y exclusiva la de la contemplación y la de la instrumentalidad mercantil, al margen de su producción y exhibición. Sabemos, no obstante, que siempre hay excepciones. Las obras de Jackson Pollock, por ejemplo, se convirtieron en un emblema de elitismo sociohistórico, pero sabemos también que para Pollock el proceso creativo era más importante que el resultado. Con su ritualizada “pintura de acción” el artista entraba en trance en el momento de realizar sus derramamientos líquidos de pintura sobre el suelo en el que se encontraban sus telas. Si bien, se puede decir, que estructuralmente este accionismo ritual de Pollock, y de otros artistas, está íntimamente emparentado con el ritual religioso, es posible convenir que, al estar demarcado del adecuado contexto semántico al que aludíamos, se haya podido producir en el tiempo de secularización una mayor brecha entre lo sagrado y lo profano.

Conocemos bien la importancia que el primitivismo alcanzó a finales del siglo XIX y principios del XX con las vanguardias artísticas como hilo conductor de esa aspiración de renovación espiritual, cultural y política que se encontraba detrás de los nuevos lenguajes estéticos. Lo denominado primitivo parecía ejercer una suerte de reducción de los endurecimientos y las inercias civilizatorias en beneficio de una vuelta idílica a lo originario y primero. Con esta aspiración lo que ocurre con el arte primitivo es que aquellos objetos propios de otras culturas, en aquel momento denominadas primitivas, cuya funcionalidad era cultural, ritual, etc., al introducirse en los espacios museísticos europeos (occidentales), sufren un proceso de estetificación que los descarga de su poder antropológico, mítico, histórico, ritual y religioso. Las máscaras pasan a ser esculturas, los tejidos pinturas, los objetos totémicos meras representaciones. Para las vanguardias artísticas la importancia formal del arte primitivo se encontraba en su lenguaje no mimético y abstracto. Se obró, por tanto, una universalización del concepto de arte que secaba el potencial hierofántico de aquellos objetos primitivos. Tras todos los filtros que a lo largo del siglo XX hayan sufrido las nociones de lo primitivo y de arte lo que deberíamos preguntarnos es de qué manera verdaderamente se ha conseguido realimentar el accionismo simbólico–conceptual y material de las estructuras rituales más profundas consiguiendo ir más allá de las neutralizaciones esteticistas de aquellas primeras vanguardias del siglo. Tanto el tamiz estructuralista de *El pensamiento salvaje* de Lévi–Strauss (1962), rompiendo con las inercias evolucionistas que condenaban lo primitivo al mero éxito, o no, de su hipotético despliegue racional y que rompía con la homogeneidad impermeable de los diversos tipos de pensamiento, como el propio proceso de desmaterialización del arte y la consiguiente metaproyección de la representación sobre sí misma, parecen haber producido la posibilidad de poner en evidencia el monodireccional criterio cultural del progreso y de la racionalización. Pero, además, se ha ido abriendo la posibilidad de que el arte haya experimentado una doble exigencia de

responsabilidad ante la incertidumbre y la crisis civilizatoria de occidente al convertirse en reflejo guiado por el propio sistema, por una parte, de esa tensión y de ese excedente de espectacularización cultural, y, por otra, al mostrar, a partir de buena cantidad de artistas, una tendencia a la autoinmolación física y estética de carácter sacrificial y expiatoria.

Conclusiones

La primera consideración de estas reflexiones finales recupera el interés de la teología estética (Castro, 2018) para intentar explicar alguna de las derivas teóricas del arte y de la estética en nuestra época. Efectivamente desde tal presupuesto filosófico seguimos deudores de una consideración de la estética que aún cree en la belleza y en el carácter espiritual y trascendente de lo sublime; en este sentido, la continuidad y analogía sustancial de estética y teología ante las implicaciones del arte actual se hacen evidentes. Sin embargo, también sabemos que el mundo contemporáneo ha reducido y neutralizado el poder de lo sublime instalándolo en el mundo habitualmente considerado profano. Fue a Lyotard a quien le tocó dar fe de esta nueva disposición ontológica de lo sublime (1998). Frente a la pureza incondicionada de lo sublime romántico lo sublime en la sociedad informe puede encontrarse en el aquí más prosaico y en la inmanencia más inesperada. La belleza ha huido del privilegio, de la protección y de la exclusividad del arte y todos aquellos que tengamos algún interés por restituirla en el aura emblemática de la experiencia artística sabemos que previamente deberemos indagar la estructura antropológica de su profanación, y que su redención ya no podrá prescindir de las motivaciones más profundas de la corporalidad y de la supervivencia. Lo sagrado definitivamente tiene que ver con algo más que lo divino y es precisamente en ello donde se encuentran, de manera particular, los seres humanos de todos los tiempos.

La estructura abierta y divergente del arte contemporáneo, con su multiplicidad de tendencias y sus nuevos modos de expresividad, parece, entre otras cosas, haber dado respuesta a una serie de comportamientos arquetípicos de carácter antropológico vinculados con la discursividad mítica y los rituales arcaicos y tradicionales. Este hecho, aparte de otras consideraciones, no debería extrañarnos ya que entraría dentro de lo normal atendiendo a la corroboración de que las tradiciones y cultos étnicos arraigados siempre se han ido integrando sincréticamente, de un modo u otro, dentro de las nuevas creencias y los nuevos modos de entender el mundo. Eliade, entre otros antropólogos e historiadores de las religiones, ha dejado claro, por ejemplo, que la cristianización no logró acabar con las distintas tradiciones étnicas, y muestra también la continuidad que se produce desde el neolítico hasta el siglo XIX en ciertos mitos, ritos y símbolos relacionados con las rocas, las aguas, la vegetación, etc. La permanencia de estas prácticas y acciones en un tiempo desacralizado y pretendidamente postcristianizado, tal y como hemos podido anotar

en algunas expresiones paradigmáticas del arte actual, incide en esta idea no tan sorprendente de la raíz arquetípica y repetitiva del comportamiento humano, sin duda atendiendo a la insistente constante de los mismos interrogantes sobre los que tener que ofrecer respuestas.

Constatamos, por tanto, el retorno de la recurrencia estructural de lo sagrado en el mundo moderno, desde múltiples formas, sin tener que recurrir exclusivamente a la tesis lineal y sustancialista de la teología estética. La ritualidad tiene que ver con la repetición, con las temporalidades cíclicas primitivas y, sobre todo, con la imposibilidad de retener las fuerzas del gasto improductivo y su ritualización sacrificial. Como en lo erótico y en la fiesta, manifestaciones íntimas y sagradas de la exuberancia, en expresión de Bataille, de ella, de esa misma exuberancia, se deriva ese carácter expiatorio del arte actual. Artistas, tendencias, acciones, etc., se convierten, casi siempre a través de rituales corporales, en chivos expiatorios mediante los cuales se reflejan y proyectan las sujeciones y las frustraciones de la época. Sin pretenderlo conscientemente la propia cultura contemporánea, en un tiempo de desconfianza, incertidumbre y descreimiento, habilita en sí misma la correspondiente válvula de escape para proyectar, intentar hacer visibles y neutralizar sus propios miedos y conseguir que los otros ámbitos de lo social permanezcan indemnes, en la medida de lo posible, tras esta expiación artística. Podríamos hacer nuestra, ya al final, las conclusiones de Anna Adell cuando dice: “Al expiar las culpas y apaciguar la discordia el chivo expiatorio a menudo fue divinizado tras ser sacrificado. En las sociedades laicas esta función sacra en ocasiones se desliza hacia el terreno del arte, asumiendo los artistas el papel de evangelistas, narradores de mitos y oficiantes de rituales, o bien, encarnándose en los propios herejes, penitentes o desheredados” (Adell, 2011: 7). ¿Si detrás de la gran bruma de harapos mediáticos y chistes comerciales que enmarañan el arte actual supiéramos leer alguna incisión auténtica en la intimidad última del dolor, sería verdaderamente este el momento en el que el arte cumpliría su destino y permitiría reencontrarnos con aquella fuerza sagrada de la grieta originaria en la que se perdieron los antepasados de Lascaux, aun a riesgo de tener que perder alguna seguridad ante la muerte?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adell, A. 2011. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro.
- Allen, D. 1985. *Mircea Eliade y el fenómeno religioso*. Madrid: Cristiandad.
- Amador Bech, J. 2006. “La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLVIII (196), pp. 27–53.
- Aznar Almazán, S. 2006. *El arte de acción*. Madrid: Nerea.
- Aznar Almazán, S. y Martínez Pino, J. 2009. *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- Bataille, G. 2001. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. 2003a. *Manet*. Valencia: IVAM.
- Bataille, G. 2003b. “La noción de gasto” (1933 or), en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, pp. 110–134.
- Bataille, G. 2005, 1957 or. *El erotismo* Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. 2007. 1961 or. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. 2013, 1955 or. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Madrid: Arena Libros.
- Bataille, G. 2016, 1946 or. *La experiencia interior. Suma ateológica I*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bateson, G. y Bateson, M. C. 1994. *El temor de los ángeles. Epistemología de lo sagrado*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, W. 1973. “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 15–57.
- Beriain, J. 2000. *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*. Barcelona: Anthropos.
- Beriain, J. 2011. *El sujeto transgresor (y trangredido) Modernidad, religión, utopía y terror*. Barcelona: Anthropos.
- Blumenberg, H. 2008. *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- Burkert, W. 2009. *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*. Barcelona: Acontilado.
- Caillois, R. 2006. *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.
- Cardero López, J.L. 2009. “De lo Numinoso, a lo Sagrado y lo religioso (*Magische Flucht*, Vuelo Mágico y éxtasis como experiencias con lo Sagrado)”, en *’Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 14, pp. 215–229.
- Castro, S.J. 2018. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: Sígueme.
- Cazeneuve, J. 1971. *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Collins, R. 2009. *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Coomaraswamy, A. K. 1983. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: J.J. de Olañeta.
- Coomaraswamy, A. K. 1983. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, José J. Olañeta,
- Cruz Sánchez, P.A. 2013. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra.
- Danto, A. 2002. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- De la Precilla, F. 2016. “Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys”, en *Metal* (N.º 2), julio, pp. 51–62.
- Del Valle Cordero, A. 2013. “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) pp. 67–82.
- Douglas, M. 2007. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Duch, Ll. 2001. *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder.
- Durkheim, É. 2014. 1912 or. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. 1981. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- Eliade, M. 1984. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona: Planeta–De Agostini.

- Eliade, M. 2003. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
- Eliade, M. 2014b. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós.
- Eliade, M. 2014a. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. 2016. *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- Elias, N. 1993. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE.
- Evans-Pritchard, E.E. 2016. *Las teorías de la religión primitiva*. Madrid: S. XXI.
- Freud, S. 1981. 1912–13 or. *Totem y tabú*, en *Obras Completas, II*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.1745–1850.
- García Martínez, F. 2012. “Propuestas sobre Dios en el arte contemporáneo”, en *Que resuene en el corazón de Europa: Prioridad de la pregunta por Dios. XII Jornadas de Teología 2011*, Santiago de Compostela, pp. 57–89.
- Giner, S. 2003. *Carisma y razón. La estructura moral de la sociedad moderna*. Madrid: Alianza.
- Girard, R. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Guasch, A.M. 2007. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Kubler, G. 1988. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Lenoir, F. 2005. *Las metamorfosis de Dios. La nueva espiritualidad occidental*. Madrid: Alianza.
- Lévy-Bruhl, L. 1957. *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: Leviatán.
- Liotard, J. F. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Löwith, K. 1968. *El sentido de la historia. Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*. Madrid: Aguilar.
- Maderuelo, J. (Ed.) 2006. *Medio siglo de arte. Últimas tendencias. 1955–2005*. Madrid: Abada.
- Maffesoli, M. 2004. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. Madrid: Siglo XXI.
- Maffesoli, M. 2009. *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus.
- Monod, J.-C. 2015. *La querrela de la secularización. De Hegel a Blumenberg*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mardones, J. M. 2011. *Para comprender las nuevas formas de la religión. La reconfiguración postcristiana de la religión*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino.
- Mauss, M. y Hubert, H. 1970. 1899 Or. “De la naturaleza y la función del sacrificio”, en Mauss, M. *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona: Barral, 143–248.
- Morris, B. 1995. *Introducción al estudio antropológico de la religión*. Barcelona: Paidós.
- Otto, R. 2016, 1936 or. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.
- Prades, J. A. 1998. *Lo sagrado. Del mundo arcaico a la modernidad*. Barcelona: Península.
- Pappaport, R.A. 2016. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Akal.
- Precilla, F. 2016. “Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys”, en *Metal* (nº 2), julio, pp. 51–62.
- Raquejo, T. 2008. *Land art*. Madrid: Nerea.
- Repollés Llaradó, J. 2011. *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Ries, J. 2014. *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro.
- Risoto de Mesa, L. 2014. “Lo sagrado en Mircea Eliade”, en *Claridades. Revista de Filosofía*, 6, pp. 33–48.
- Rodríguez Ibáñez, J. E. 2010. “El debate agnóstico sobre lo sagrado, de la ciencia social a la cultura democrática”, en J. Beriain y I. Sánchez de la Yncera (eds.), *Sagrado/Profano. Nuevos desafíos al proyecto de modernidad*. Madrid: CIS.
- Salazar, C. 2014. *Antropología de las creencias. Religión, simbolismo e irracionalidad*. Barcelona: Fragmenta.
- Sánchez Capdequí, C. 1998. “Las formas de la religión en la sociedad moderna”, en *Papers*, 54, pp. 169–185.
- Sánchez de la Yncera, Y. y Rodríguez Fouz, M. (Eds.) 2012. *Dialécticas de la postsecularidad. Pluralismo y corrientes de secularización*. Barcelona: Anthropos.
- Sarriugarte Gómez, I. 2008. “El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano”, en *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, pp. 125–139.
- Schmitt, K. 2009. *Teología política*. Madrid: Trotta.
- Sedeño Valdellós, A. 2010. “Cuerpo, dolor y rito en la performance: Las prácticas artísticas de Ron Athey”, en *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27 (2010.3)
- Segalen, M. 2005. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Soláns, P. 2007. *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea.
- Valle-Cordero, A. 2014. “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”, en *Arte, individuo y sociedad*, 26 (1) 67–82.
- Van Gennepe, A. 2008. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.