

Ens.hist.teor.art

Samuel León Iglesias, "Teatro del Dolor una lectura estética e iconográfica de la experiencia de la muerte y ausencia del cuerpo sagrado", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 19-31.

RESUMEN

El dolor sagrado se encarna en Occidente en el cuerpo sagrado. Las representaciones artísticas que se hicieron de dichos cuerpos materializaron la experiencia del sufrimiento ante los ojos de la sociedad barroca. Así, la encarnación del dolor fue concebida como transmisora de una práctica religiosa digna de imitarse; los padecimientos del cuerpo sagrado toman lugar en el cuerpo social. Tal experiencia se expresa a través de la imagen patética de las heridas del cadáver de Cristo y el corazón atravesado de María.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, dolor, Imagen, sociedad barroca, pathos.

TITLE

Theater of pain: aesthetic reading and iconography of the experience of death and the absence of the sacred body.

ABSTRACT

Sacred pain is materialized in Western Culture on the bodies of the saints. The artistic representations made for these entities are aimed to materialize the experience of suffering before the eyes of baroque society. Therefore, the embodiment of pain in these entities was conceived as a vehicle for religious practices and to be imitated. Thus, the suffering of the sacred body was expressed visually by the wounds of Christ and the pierced heart of the Virgin Mary.

KEY WORDS

body, pain, image, baroque society, pathos.

Investigador en Curaduría, Museo Nacional de Colombia, Bogotá

Profesor de lenguas extranjeras, literatura y humanidades y traductor. Mediador educativo en instituciones como la Universidad Pedagógica Nacional, Museo Colonial, Alianza Francesa de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia y el Lycée Polyvalent Paul Painlevé de Oyonnax, Francia.

Teatro del dolor: una lectura estética e iconográfica de la experiencia de la muerte y ausencia del cuerpo sagrado

Samuel León Iglesias

Prolegómenos a la experiencia

La historia del dolor corresponde ineludiblemente a una historia de la experiencia humana. Tal experiencia, dada al nivel psicológico de nuestra relación con la vida, nos confronta frente a la adversidad que nos subyuga. De este modo, *dolerse* es experimentar la vida en correspondencia con los otros, que a su vez, comparten nuestra percepción del hecho vital. Dicho compartir, al asumirse en colectivo, nos permite explorar la sensación del dolor hacia fuera, es decir, al exhibir nuestro sufrimiento, además de impactar, logramos construir un *nivel de correspondencia* con aquel a quien hacemos participe de nuestra experiencia. Por ello afirmamos que el dolor es una experiencia compartida.

Al darse este fenómeno de complicidad entre nuestro dolor y la aquiescencia del que nos observa, este último puede desarrollar no sólo el nivel de correspondencia que ya hemos citado; también puede llegar a encontrar en su experiencia singular, trazos, huellas, latencias, etc. que lo vinculan a verse reflejado en nuestro trance de dolor. Por tal razón, se da a este nivel, una relación de *reconocimiento de la experiencia en el otro*, lo cual suscita la compasión o la misericordia como emociones resultantes del encuentro contemplativo. De ahí que aseveremos que *contemplar* no solamente significa corresponder, sino también *ser afectado*.

En ese sentido, buscamos materializar dicha afectación, fruto de nuestra experiencia del dolor en el propio cuerpo, dado que somos “carne y hueso” de lo que llamamos humanidad. Dicho de otro modo, demostramos a través del cuerpo nuestra propia conciencia en relación con la existencia racional en medio del universo material. De allí se desprende que hagamos uso del cuerpo, como si de una “herida sangrante” se tratase, es decir, transformamos la experiencia corporal en un receptáculo de padecimiento en respuesta a la adversidad de la vida.

Entramos así en una dimensión de lo dramático; la muerte adquiere un significado más acorde con la idea de lo ritual. Los cuerpos moribundos se dinamizan en su quietud y despojo, mientras aquel que vive encuentra la manera de expresar la pérdida bajo el delirio de la exposición de su dolor frente al otro. Ya no somos ellos y nosotros en torno a la lamentación por la vida; nos encontramos a la vez en un lugar teatralizado, *locus* en el cual nos asumimos como actores y espectadores dinámicos, cuya medida de relación y correspondencia en aquel lugar nace de la evidencia de un gran dolor puesto en escena, expuesto al ojo exterior, teatralizado si se quiere. En suma, exhibimos o vemos la teatralización del dolor, cuyo punto sublime se ubica en la experiencia humana colectiva.

El cuerpo de Cristo y de María: epítome del dolor inmanente

Una experiencia corporal de tal magnitud, que justifique y trascienda el sufrimiento humano, busca encarnarse en prácticas ritualizadas que posibiliten la prolongación de nuestra experiencia compartida. Encontramos ejemplo de ello en las más antiguas expresiones del culto cristiano, las cuales, al constituirse en rituales, transformaron las prácticas de duelo y muerte en religión del sacrificio y escenario desde donde proyectar ese dolor que socava al ser humano en su relación con la vida. El sacrificio, como base moral del pensamiento cristiano, se sustenta en la imagen por excelencia del sufrimiento en la consumación de la experiencia vital: la imagen de un cuerpo divino crucificado por causa de la redención de la humanidad, complementada en correlato con aquella de una madre enfrentada a la soledad, la viudez, la orfandad y el abandono nos suscita acuciadas reflexiones sobre el efecto teatralizado del dolor, en este caso, a través de la cultura visual.

En el repertorio visual cristiano, caracterizado por la exposición del sacrificio de Cristo y la soledad sufrida por la Virgen María al soportar la soledad de la cruz, lo melancólico entra en escena. El observador devoto encuentra en la pintura o escultura religiosa que transmite la idea anterior el nivel de correspondencia en la experiencia del sufrimiento de su dios; la contemplación del cuerpo transgredido, vuelto “hedionda herida y lágrima pía”, produce en el espectador, por la fuerza de la imagen misma, un sentimiento de *inmanencia* inexcusable.

Tal sentimiento de sublimidad impreso en la imagen se refuerza en la medida en que el despertar del asombro adquiere lugar en la experiencia estética que el observador en devoción se plantea de la obra. Recordamos pues al filósofo irlandés Edmund Burke (1729 - 1797), al referirse a la experiencia de lo sublime como la *posibilidad de asombrarse*, definiendo a su vez

el asombro como “aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror”.¹

El horror en nuestro caso es inducido por la contemplación de la tragedia cristiana: la muerte del hijo de Dios reflejada en la tristeza y soledad de su sagrada madre. La escenificación de aquella muerte en suspensión transporta al que la contempla, a afectarse por la encarnación del sufrimiento de la vida mediante la pérdida de la misma, reflejada en el cuerpo sacrificial de Cristo y en el cuerpo doliente de María.

Pero al mismo tiempo, este horror eleva la curiosidad, conduciendo nuestra mirada hacia los lugares del cuerpo yacente en donde las heridas sangrantes se manifiestan, haciendo a su vez de esta mirada, un dedo -como aquel de Santo Tomás- que se atrevió a penetrar la herida del costado de un Cristo resucitado.

Sírvanos pues esta referencia para comprender la experiencia del dolor manifestada en la imagen de la *Virgen Dolorosa*, en relación con el cuerpo sacrificado de Cristo y su recepción, expresada en la manifestación de un *sentimiento de lo sublime*, es nuestro propósito el observar su manifestación en la expresión del dolor presente en las representaciones visuales de la Virgen Dolorosa y de Cristo en las obras *La Piedad*, del pintor neogranadino Baltasar Vargas de Figueroa (1629 - 1667), y *Cristo en el Calvario*, del pintor quiteño Bernardo Rodríguez (S. XVIII - 1860); la primera de ellas perteneciente a las colecciones del eje de museos Iglesia Museo Santa Clara y Museo Colonial de Bogotá, y la segunda, a una colección privada.

La insignificancia del mundo en el pensamiento cristiano: una experiencia de lo sublime

En la tradición cristiana occidental, Cristo en su misión redentora de la humanidad desarrolló un discurso que privilegió la inmanencia e importancia de un reino celestial en contraposición a la vida terrenal. De este modo, para el devoto cristiano el mundo ha de ser considerado como un lugar de tránsito en donde debe perfeccionarse para poder ascender al Paraíso perdido a causa del pecado original.²

El mundo, considerado un lugar “de paso”, entonces adquiere un valor de insignificancia frente al sentido de la vida. Hay que vivir en función de la trascendencia y la virtud, y en ello se resume el seguir los pasos de Cristo. De este modo, el valor del sacrificio de su cuerpo conlleva a admirar su gesto, despreciando el mundo y venerando su ejemplo de vida. De allí que,

¹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 42.

² Para un estudio profundo sobre las representaciones del mundo en el contexto barroco hispano consultar el libro de Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo Simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012, pp. 23-65.

rendir culto a las imágenes que evocan esta presencia viva de Cristo en relación con los santos - hombres y mujeres que representan en sus cuerpos la virtud de la semilla cristiana sembrada por él-, conduzca al observador devoto a encontrar en la insignificancia del mundo en relación con la muerte de Cristo y la soledad consecuente de la Virgen María, imágenes de lo sublime.

A la luz de la estética, podemos considerar el fenómeno de la contemplación de dichas imágenes religiosas como antesala a aquella experiencia. Así, tenemos que para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724 - 1804) lo sublime nace de una experiencia particular con un fenómeno que nos hace entrar en la conciencia de nuestra insignificancia frente al mundo; es una experiencia que conmueve y que, por su naturaleza, viene del espíritu humano y no del fenómeno que se contempla.³ De ello, entendemos que la razón nos permite descubrir tal superioridad, es decir, le atribuye un valor mensurable en la desproporción.

Tal desproporción, para nuestro caso en particular, se manifiesta en la incapacidad del espectador para medir el dolor que siente la madre de Cristo al recibir su cuerpo moribundo en brazos. Si observamos el lienzo de *La Piedad*, atribuido a Baltasar Vargas de Figueroa (Fig. 1), las condiciones de esta desproporción, fruto de la inmanencia de la tragedia y la insignificancia del mundo que rodea a la virgen, impregnan a la obra de toda posibilidad de representación a nivel visual para que cause el efecto de lo sublime en aquel que la contempla.

³ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, México: Porrúa, 2005, pp. 290-291.



FIGURA 1. La Piedad. Baltasar Vargas de Figueroa (atribuido). Siglo XVII. Óleo sobre tela. 207 X 140 cm. Iglesia Museo de Santa Clara, Bogotá, Colombia. Fotografía: Samuel León Iglesias.

La cruz vacía y los *putti* que sostienen algunas de las tradicionalmente llamadas *Arma Christi* -la columna donde le azotaron a la derecha y los clavos sostenidos a la izquierda-, dentro del marco de un día que se oscurece ante el abandono del mundo a su suerte, centrándose en las figuras centrales de la Virgen en expresión patética que sostiene el cadáver de Cristo en medio del silencio, conforman el *pathos* de la desproporción del dolor que pretende conmovir al ojo que contempla también en silencio.

Tal medida de desproporción que describimos en el cuadro causa, según el filósofo francés Marc Jiménez (1943 -), en su interpretación sobre el postulado de Kant, la pequeñez que pregona el discurso religioso, fundando una práctica de respeto por nuestro propio destino, por ese mundo trascendente que se atisba al contemplar lo infinito e incommensurable.⁴

⁴ Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?*, Barcelona: Idea Books, 2010, p. 105.

La obra se transforma entonces en una ventana que se abre y nos revela esa pequeñez, adentrándonos en aquel mundo supraterráneo que se encuentra allí muy a pesar de su ausencia. En la representación visual de aquel panorama desolador se revela lo invisible atraído por la fuerza del sacrificio de Cristo: el mundo resulta vano y la vida terrenal también, por ello la imagen suscita en el devoto un efecto que revaloriza su experiencia en el mundo a través del dolor de la pérdida, que comporta la práctica de la virtud en el sacrificio cotidiano. En este sentido, podemos afirmar que la contemplación de esta obra resulta ser una práctica llena de fuerza abrumadora de lo sublime en su dinamismo, como si estuviésemos poniendo nuestro dedo dentro de aquella pequeña llaga del costado, de la cual aún mana, silenciosa, la sangre redentora.

De este modo, se nos revela el principio universal de lo sublime en *La Piedad* de Vargas de Figueroa: el hombre comparte como el resto del género humano la necesidad de referirse a una ley moral que, mediada por la experiencia de lo inconmensurable e infinito, nos hace seres trascendentes. Dado lo anterior, el postulado de Kant supera la definición de lo sublime acotada por Burke (1987), ya que para este último dicha experiencia resulta individual, puesto que el hombre expresa de diferentes maneras, según la extrapolación de sus facultades, una mezcla de placer y dolor, generando así una experiencia basada en lo empírico, que no necesariamente se vincula a lo moral, es decir, a lo trascendente.⁵ La experiencia es compartida en este transitar por el dolor, de ahí viene esa sensación de trascendencia encarnada en la obra estudiada.

El dolor: experiencia estética de lo sublime

Sin embargo, Burke atribuye al dolor un protagonismo esencial en la experiencia con lo sublime. Según el filósofo irlandés, el dolor, tanto como el placer, resulta ser una idea simple del entendimiento, en principio de carácter positivo, que al no oponerse directamente a lo placentero en el estado mental humano de la indiferencia, deviene en estado que se afecta cuando sentimos placer o dolor indistintamente.⁶

De ello, comprendemos en Burke el dolor como *un estado sobrio que se basa en la experiencia del temor*; es, en palabras del autor, “una especie de tranquilidad con una sombra de horror”⁷. Resulta pues relevante que el dolor se manifieste en la experiencia estética de lo sublime, dado que al experimentarlo entramos en una dimensión de lo emocional más fuerte que puede sentir el hombre.

Los efectos que comporta dicha dimensión ocurren necesariamente en el cuerpo y el espíritu (la mente), demostrando que no hay mayor experiencia en la cual confluya lo sublime expresado a través del dolor que no sea a través de la muerte, cuya inminencia causa *asombro*,

⁵ *Ibid*, pp.110-111.

⁶ Burke, pp. 24-26.

⁷ *Ibid*, pp. 25-26

un estado del alma que afecta al cuerpo, mostrándolo dolido y en sufrimiento por la cercanía y presencia de lo trágico.⁸

Tal dimensión adquiere validez en la contemplación de nuestra *Piedad*. El lienzo, pintado según la manera de reproducir pintura en la época colonial, es decir, copiando los grabados alemanes y flamencos traídos desde España, a su vez, elaborados siguiendo las directrices de los manuales de pintura autorizados por la Iglesia Católica, la cual aplicaba a través de estos los mandatos del Concilio de Trento con respecto al control de la imagen sagrada, impregna a la imagen de la sutileza de lo simbólico para dar paso a esta dimensión tranquilamente horrorosa del *pathos* del descendimiento del cuerpo de Cristo.

En este punto es importante considerar que el espectador de la obra llena de sentido a la imagen representada, atribuyéndole características de significación que dan cuenta de un uso de símbolos, en los cuales se da un reconocimiento de sí mismo. Por ello, el reconocer al redentor del mundo en la representación de un cuerpo muerto y transgredido por las heridas de la tortura infligida y contemplar a la madre que lo sostiene mirando al cielo al implorar la fortaleza suficiente para apaciguar el dolor despertado en su corazón dan cuenta del máximo sentimiento que puede tener el ser humano en correspondencia con la pérdida de la vida.

Por ello, afirmamos que sin vida no hay esperanza. Sin esperanza no hay solución alguna frente a la soledad del mundo; este vuelve a resultar vacío, resulta ser un *vanitas* que estremece al espectador, lo confronta en sus temores más recónditos, le anuncia el fin de toda cosa cuando la esperanza está muerta. El espectador encuentra entonces en la lágrima el acceso al asombro, una manera de decantar la fractura interna en la contemplación de la imagen impregnada de dolor; sus sentidos se privan al instalarse en él la sombra de la desesperación de la Virgen que sostiene en brazos el cuerpo sin vida del Cristo *Salvator Mundi*. Como resultado, el individuo queda suspendido en el asombro que le suscita tal imagen.

Así, tenemos que la *privación en el asombro* rescata lo sublime que se manifiesta en el *sentimiento de autoconservación* del cual habla Burke también,⁹ y que se manifiesta como reacción frente al sentimiento de asombro y el dolor en relación con la muerte, en este caso con la muerte del dios hecho carne y las lágrimas que riegan el corazón solitario de su madre en la tierra.

La muerte que engendra vida o lo erótico sagrado

Otra representación del mismo tema la encontramos en el lienzo *Cristo en el Calvario* (1789) del obrador del pintor Bernardo Rodríguez (Fig. 2). Allí encontramos de nuevo a la Virgen María y a Cristo momentos antes de que este sea crucificado en una cruz de madera verde. Los personajes se encuentran acompañados por el apóstol San Juan, discípulo predilecto del

⁸ *Ibid*, pp. 28-29.

⁹ *Ibid*, p. 25.

salvador; en segundo plano, vemos a los verdugos que preparan la escena de la tortura. Hay sobre el suelo elementos diseminados que se relacionan con la escena de la crucifixión: los clavos con los que será crucificado Cristo, la cadena con la que lo mantenían apresado, los martillos con los cuales los verdugos apuntalan los maderos de la cruz, la pala con la que se abre el hoyo que la contendrá, las calaveras y los huesos que denotan el significado de la palabra Calvario, es decir, monte de la Calavera.¹⁰



FIGURA 2. Cristo en el Calvario. Bernardo Rodríguez (firmado). 1789. Óleo sobre tela. 230 x 200 cm. Colección privada. Tenjo, Cundinamarca, Colombia. Fotografía: Samuel León Iglesias.

Todos estos personajes y elementos compositivos del lienzo, si bien nos transportan al contexto de la imagen precedente a *La Piedad*, revelan a su vez las huellas del padecimiento de Cristo; lo muestran como despojo, cadáver marcado por el castigo que ha de recibir como parte del sacrificio en nombre de la humanidad. Su cuerpo desnudo muestra la crueldad del acto, la sangre que contrasta con la piel blanquecina anticipa al espectador el trágico desenlace.

¹⁰ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano*, Madrid: ediciones Encuentro, 2007, p. 97.

Por su parte, María, inclinada ante el cuerpo doblegado de su hijo, expresa su sentimiento de dolor en las lágrimas enjugadas por el pañuelo que sostiene y el corazón expuesto que muestra siete heridas, relacionadas con la tradición apócrifa de los siete dolores de la virgen.¹¹

Esta experiencia de dolor, de conciencia de discontinuidad del cuerpo en relación con la continuidad de la vida en la muerte; es decir, este sentimiento de autoconservación será objeto de reflexión del escritor francés Georges Bataille (1897 - 1962), para quien esta *contemplación poética de la muerte* se traduce en *lo que él ha convenido en llamar lo erótico sagrado*.¹²

Bataille plantea la cuestión de lo erótico sagrado como una *expresión manifiesta de continuidad de la vida en la experiencia de la muerte sacrificial*¹³. De este modo, la experiencia con lo sagrado mediante el ritual revela un sentimiento de nostalgia por la continuidad perdida, cuya violencia nos aproxima a la verdad, a lo esencial, a la muerte que engendra vida, al sacrificio perpetuo que asegura la redención del mundo.

En este punto, la imagen del cuerpo de Cristo, desgarrada hasta dejar ver los huesos del costado y las llagas que componen su figura desnuda en medio de la desoladora escena, suscitan en el espectador la sensación de pérdida, a pesar de la imagen que actualiza el hecho sacrificial. La violencia ejercida contra el cuerpo del hijo de Dios es persistente en la revelación de su verdad: el sacrificio realizado sobre su cuerpo recuerda a quien contempla la escena que esta muerte le procura la vida eterna y que el sacrificio voluntario dinamiza nuevamente la experiencia de la vida: la única opción posible se traduce en entregar la vida por el otro que se identifica en la escena y que medita en los padecimientos de Cristo, extensivos a la figura de la Virgen quien, a su vez, asegura, mediante la expresión patética de su fractura interior la continuidad de la vida que reconoce en la muerte su origen fundamental.

De la compensación existente entre estas dos figuras tenemos que lo sublime se equilibra, permitiendo que el espectador comprenda el sentido de lo erótico sagrado y encuentre en aquel cuerpo desnudo dispuesto al sacrificio la satisfacción que otorga la comprensión del mismo. Es en esta satisfacción por la salvación que otorga a la humanidad la muerte del dios, que aquel que es salvado manifiesta un sufrimiento y un dolor de tal magnitud que se transforma en sublime, revelando así todos los miedos por la separación y la discontinuidad de su vida, llegando a develar lo sagrado que se manifiesta en la escena mortal.

En ese sentido, es necesario asistir, ver, observar el sacrificio de la continuidad del ser en la muerte ritual para legitimarla toda vez que la imagen suscite la contemplación. Fundar un ritual implica entonces fundar una práctica que se conecta directamente con la experiencia de

¹¹ Para profundizar en el estudio histórico e iconográfico de la representación de los Dolores Marianos, ver Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, pp. 211-214.

¹² Georges Bataille, *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2010, pp. 21-27.

¹³ *Ibid*, pp. 28-30.

lo sublime en el dolor encarnado en aquel cuerpo que se erotiza al nivel del sacrificio. De ello, podemos afirmar que se es partícipe de una experiencia mística fundada siempre en el sacrificio religioso, develando una ausencia de objeto, o de *cuerpo* diríamos, que introduce cíclicamente el sentimiento de continuidad de la vida, de eternidad, que resulta en última instancia un sentimiento de lo sublime.

El cuerpo místico: la ausencia contemplada

Volviendo al cuerpo del Cristo muerto en brazos de su madre del lienzo de Vargas de Figueroa, encontramos, además de la expresión patética de la continuidad de la vida en la muerte vuelta sacrificio, la efigie de un cuerpo que se desvanece en la ritualidad del gesto contemplativo; dimensión que contribuye a aumentar la presencia de lo sublime en la experiencia de recepción de la pintura.

Ese cuerpo venerado por la cristiandad, cuya representación se logra a través del *leitmotiv* teológico del sacrificio, enmarcado dentro de la utilidad de las imágenes religiosas en el contexto neogranadino,¹⁴ revela la total ausencia de ese cuerpo místico, que se vuelve, en consecuencia, objeto de búsqueda. En su libro *La fable mystique* (1982), el historiador francés Michel de Certeau (1925 - 1986) nos aproxima a un análisis histórico del cristianismo como religión de la búsqueda del cuerpo de Cristo en el siglo XVII; afirmando que las prácticas religiosas derivadas de la conmemoración del sacrificio de Cristo denotan una intención de los devotos en dar lugar a un cuerpo que se “encarne”, que tome lugar en el cuerpo mismo del creyente.¹⁵

Por lo tanto, aquel que participa del ritual de sacrificio del cuerpo, en este caso, en la contemplación del cuadro, adquiere conciencia de la inmediata pérdida y experimenta el dolor que toda ausencia comporta; por ello alberga en sí esa potencialidad de ser cuerpo del dios sacrificado en compensación por esa ausencia que se busca. Dicha búsqueda la llama De Certeau *la mística*, concepto que toma lugar en la experiencia del creyente como esa *potencialidad del cuerpo de aquel que contempla el cuerpo del dios en su ausencia, para transformarse en el cuerpo de la divinidad*. Si aplicamos este concepto a la obra estudiada, la imagen activa la intención de servir de receptáculo de dolor, manifestado en la experiencia estética de lo sublime ante la pérdida.

¹⁴ El historiador Jaime Humberto Borja propone a través de un estudio de imágenes del periodo colonial, la existencia de discursos que dominaban el cuerpo del sujeto sometido, a través de la retórica visual y literaria. Dicho sujeto debía participar de una construcción de cuerpo social, enmarcada dentro del ámbito de lo privado dirigido hacia lo público. Ver Jaime Humberto Borja, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2012, pp. 14 -32.

¹⁵ Michel De Certeau, *La fable mystique. XVI-XVII siècle*, Paris : Gallimard, 1987, pp. 107-111.

Por otro lado, esta pérdida se encarna en el dolor de la madre que pierde a su divino hijo. En este punto, la *Virgen de los Dolores* adquiere una importancia particular: es ella la que experimenta el verdadero dolor del sufrimiento de su hijo y lo adopta en la herida abierta de su corazón. Si observamos la figura de la virgen María en la obra de Rodríguez, vemos que esta lo expone en “carne viva”, permitiendo ver al espectador las siete heridas que componen los tradicionales dolores asociados al ciclo de la vida de Cristo.

De este modo, ella torna su cuerpo en cuerpo místico ante la ausencia del hijo de Dios; el cuerpo de este último es embalsamado y enterrado, mientras que ella permanece frente a la cruz, símbolo del sacrificio y de la evidencia de su ausencia. Su llanto exhibe la pérdida, que demuestra lo sublime de la escena; lo encarna al punto de compartirlo con quien la contempla en la exteriorización de su dolor. Es allí donde la lágrima adquiere una relevancia particular: ella impone el límite en el sufrimiento, se empeña en hacer viva la memoria y se convierte en símbolo de la continuidad de la vida, pese a la ausencia de la misma.

El teatro del dolor

Dado que esta experiencia del dolor se da a nivel de la representación; es decir, toma acción en la imagen y lo simbólico que la antecede, encontramos en el libro *Historia cultural del dolor* (2011) del historiador español Javier Moscoso (1966 -), una referencia al mismo como elemento fundador de un discurso sobre las prácticas religiosas, entendidas como *espectáculo de sufrimiento*, en el cual se manifiesta de manera reiterativa la experiencia dramatizada de la violación al cuerpo.¹⁶

En este punto podemos decir que las representaciones del dolor al expresarse de maneras dramatizadas, teatrales, expuestas al ojo público dan cuenta de un proceso pedagógico cuyo referente no es la realidad, sino la experiencia individual compartida en lo público; resulta ser un ejercicio de memoria que construye una experiencia del mundo.¹⁷

Esta experiencia contiene una historia que se narra en la medida en que se teatraliza el ritual de sacrificio. De ello concluimos que la ceremonia del “viernes de dolores”, en la cual Cristo muere y su madre lo llora, o la del 15 de septiembre en el calendario litúrgico cristiano, día de la *Virgen Dolorosa* que rememora la pérdida del hijo en la soledad, adquiere validez el dramatismo de la violencia ejercida sobre el cuerpo; la herida sangrante y la lágrima se convierten en *objetos portadores* del drama y representación de la experiencia del dolor, cuya contemplación conmueve a todo aquel que participa de este *voyerismo sagrado*.

¹⁶ Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, Madrid: Taurus, 2010, pp. 35-38.

¹⁷ *Ibid*, pp. 49-54.

La extensión de esta contemplación la podemos encontrar en los lienzos de *La Piedad* y *Cristo en el Calvario* respectivamente. En la dimensión abierta por estas obras, el ámbito pedagógico de la imagen busca reflejar en el cuerpo del devoto que contempla las características esenciales del discurso cristiano referente al sacrificio personal que se realiza en vida al buscar la perfección del alma en el padecimiento del cuerpo.

Tales ideas, representadas en la imagen, suscitaban en el devoto neogranadino la posibilidad de reflejarlas en su propio cuerpo, haciendo uso de penitencias y cilicios para mortificar el cuerpo y trascender al mundo material a través del ejercicio meditativo de la imagen vuelta discurso y el discurso vuelto imagen de la retórica cristiana que gobernaba los sujetos del periodo colonial.¹⁸

Esas maneras de trasponer el discurso sobre el cuerpo en el cuerpo mismo adquirirían sentido en la exposición de las heridas en el ámbito de lo público. Así, participar de las procesiones de semana santa, exponiendo el cuerpo desnudo y flagelado, como metáfora de la encarnación del cuerpo llagado de Cristo, contribuía a sustentar de manera práctica todo aquello que la imagen transmitía bajo los signos del discurso religioso predominante en el periodo colonial neogranadino. La búsqueda mística de aquella herida se sella visiblemente en la práctica de la misma.

Conclusiones

De esta búsqueda de la manifestación del dolor en las obras estudiadas, podemos afirmar que el espectador, al adentrarse en el universo de las imágenes que contempla, asiste a un *teatro de la crueldad*, cuyo propósito busca rememorar la experiencia a través de un ejercicio ritual.

El dolor constituye, pues, un lugar de *práctica de la memoria* que confronta a los hombres en su experiencia social;¹⁹ es una manifestación de una verdad a través de la destrucción de la carne y el lamento por la ausencia.

El sufrimiento, en consecuencia, se transforma en padecimiento colectivo; compartimos el límite amargo entre la cruz y la salvación, la vida y la muerte, el yo y el otro; en palabras de Moscoso “la cruz [nos] proporciona la escala imaginaria del lecho del dolor y de la muerte”²⁰.

Esta escala de experiencia se encuentra mediada por el sentimiento de lo sublime, cuyo ejercicio funda las prácticas, tanto contemplativas como de acción, que vinculan al ser humano a ofrecer su cuerpo como sacrificio a Cristo, en retribución por el sacrificio hecho por él en la cruz.

¹⁸ Borja, pp. 291-298.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Blancas inquietudes*, Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2015, pp. 61-62.

²⁰ Moscoso, p. 45.

Por su parte, la Virgen Dolorosa actúa como encarnación del dolor sublime que se manifiesta en la lágrima sagrada. El dolor que exhibe adquiere significación en la medida en que acompaña el cuerpo ausente de Cristo y recuerda el espectador, mediante su presencia trágica, que la vida adquiere sentido en la continuidad de la muerte del dios, desatando el asombro que nutre de sublimidad la contemplación de la imagen sagrada plasmada en el lienzo.

Para finalizar, nos gustaría, a modo de pregunta/herida aún abierta sobre las implicaciones de la imagen sagrada de la muerte y el dolor que acabamos de descomponer, acaso citar algunas palabras que el historiador francés de la imagen Georges Didi-Huberman (1953 -) escribe al respecto: *“Abrir [una imagen] supone herida y crueldad. ¿No se habla acaso de herida aún viendo a alguien que ríe “hasta las lágrimas”? [...] La imagen se convierte entonces en nuestro objeto de no-consolación, porque ella se abre sobre lo informe de su -de nuestra- constitución.*²¹

²¹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Italia: Gallimard, 2007, p. 54.