

SEXO Y FE  
LECTURAS ANTROPOLÓGICAS  
DE CREENCIAS SEXUALES Y PRÁCTICAS RELIGIOSAS

DIMITRI KARADIMAS  
KARINE TINAT  
*Coordinadores*



EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLOGICOS  
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

202.12  
S5184

Sexo y fe : lecturas antropológicas de creencias sexuales y prácticas religiosas / Dimitri Karadimas, Karine Tinat, coordinadores. – 1a ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2014.  
285 p. ; 22 cm

ISBN 978-607-462-595-0

Obra basada en el coloquio internacional titulado "Creencias sexuales, prácticas religiosas: perspectivas cruzadas", realizado los días 15 y 16 de julio de 2009 en El Colegio de México.

1. Sexo – Aspectos religiosos – Historia – Congresos. 2. Costumbres sexuales – Historia – Congresos. I. Karadimas, Dimitri, coord. II. Tinat, Karine, coord.

## ÍNDICE

Presentación y agradecimientos, <i>Karine Tinat</i> . . . . .	9
Introducción, <i>Dimitri Karadimas</i> y <i>Karine Tinat</i> . . . . .	13
PRIMERA PARTE	
IMÁGENES PROHIBIDAS Y PRÁCTICAS DIVINAS	
Imágenes sagradas o cómo mostrar lo prohibido <i>Dimitri Karadimas</i> . . . . .	29
Creencia y sexualidad en la <i>gayu ciencia</i> de <i>El juicio final</i> <i>Dimitri Lorrain</i> . . . . .	47
El sexo de los santos <i>Sabatore D'Onofrio</i> . . . . .	69
Metaforas mezcladas: ascetismo y sexualidad en la mitología hindú <i>Isbita Banerjee</i> . . . . .	87
Monjes, sexo y representación en la estampa erótica japonesa de los siglos XVIII y XIX <i>Amanny A. Garcia Rodriguez</i> . . . . .	101
SEGUNDA PARTE	
CREENCIAS AUTORITARIAS Y SEXUALIDADES DIVERSAS	
Autoridad bautismal, autoridad tradicional: religión, parentesco y prácticas sexuales en Vanuatu (Oceanía) <i>Carlos Mondragon</i> . . . . .	127

Primera edición, 2014

D.R. © El Colegio de México, A. C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-595-0

Impreso en México

Hacia una aproximación ontológica de la sexualidad kasua y de su cristianización en Papúa Nueva Guinea	143
<i>Florence Brunois</i> . . . . .	143
Sacerdotes de ayer y gays de hoy: ¿La base de las normas eróticas heretosexuales de sus contemporáneos?	159
<i>Marika Moisseff</i> . . . . .	159
La creencia en los genios. Reflexiones sobre el onanismo desde la dualidad (sur de Marruecos)	179
<i>Romain Simenel</i> . . . . .	179
La educación sobrenatural de la moralidad swahili en tiempos de promiscuidad	189
<i>Aaron L. Rosenberg</i> . . . . .	189
TÉRCERA PARTE	
SEXUALIDADES METAFÓRICAS Y VISIONES CÓSMICAS	
La mitología sexual: cacería y adulterio en la narrativa nahua contemporánea	205
<i>Sarah Millan</i> . . . . .	205
Entre risa y miedo. Aspectos de la sexualidad en rituales y cuentos nahuas	221
<i>Dominique Raby</i> . . . . .	221
Transgresiones sin normalidad. El estatus cambiante de la sexualidad de los mundos rituales huicholes	235
<i>Johannes Neunath</i> . . . . .	235
“Las monjitas son buenas para los curas”. Religiosidad y sexualidad en Veracruz	249
<i>Rosío Cordova Plaza</i> . . . . .	249
De santos y anti-santos. Apuntes etnográficos en Patamban, Michoacán	265
<i>Karine Tinat</i> . . . . .	265
SOBRE LOS AUTORES . . . . .	285

## PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Cuando reunimos las palabras *religión* y *sexualidad*, nos vienen a la mente casi de forma espontánea los debates que, en los últimos años y en nuestras sociedades, han constituido el foco de atención de los medios de comunicación. No sólo pensamos en la condena al aborto por parte de la iglesia católica, despenalizado en la Ciudad de México desde 2007, sino también en su posición controvertida en torno al uso del preservativo. Recordamos también la polémica generada por la prohibición del uso del velo islámico en las escuelas y los lugares públicos de Francia y otros países europeos. Así pues, la relación entre religión y sexualidad constituye un tema que al parecer siempre ha podido despertar pasiones; es un tema que se encuentra acurrucado en la actualidad de numerosos países, presente y vivo en el discurso de las grandes instituciones religiosas. Otra tendencia es pensar que son abundantes las creencias religiosas —cualquiera que sea la religión— que gravitan en torno a las prácticas sexuales, las cuales se suelen ordenar en función de si son lícitas o ilícitas, morales o inmorales, éticas o no. Muchas veces esta clasificación es correlativa al carácter reproductivo o placentero de estas prácticas: si bien las grandes religiones valoran la procreación enmarcada en la alianza matrimonial y la filiación, la sexualidad-placer se ha planteado frecuentemente como uno de los peores males.

Estas dimensiones están más allá del conjunto de reflexiones ofrecidas en este libro, aquí no nos proponemos estruendar la actualidad mediática ni enfocarnos en la pareja “creencias religiosas-prácticas sexuales”. Es más, estas ideas, que afloran natural y comúnmente, se toman a contrapié en la presente obra. Por un lado, nos sumergimos en el pasado para redescubrir iconografías y grabados religiosos que habían sido censurados u olvidados en algún momento de la historia; hacemos una relectura de algunos mitos fundadores en los cuales el comportamiento sexual de las figuras divinas no forzosamente está exento de toda idea pecaminosa; por otro lado, ob-

- Ribémont, Bernard (2007), *Sexe et amour au Moyen Âge*, París, Klincksieck (Collection 50 questions).
- Steinberg, Leo (1997), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, University of Chicago Press.
- Testart, Alain (2010), *La Déesse et le Grain. Trois essais sur les religions néolithiques*, París, Éditions Errance.

CREENCIA Y SEXUALIDAD  
EN LA GAYA CIENCIA DE EL JUICIO FINAL\*  
DIMITRI LORRAIN

Desde una perspectiva sobre la historia del arte y las imágenes, y sobre los estudios literarios afines a las contribuciones de las ciencias humanas, especialmente a las de la antropología, trataremos de aportar nuevas luces a las investigaciones sobre *El juicio final* de Miguel Ángel.<sup>1</sup> Así pues, trataremos que éste consiste, dentro de su polifonía y por una de sus líneas melódicas,<sup>2</sup> en un dispositivo artístico que desarrolla una forma específicamente miguelangelesca de una doctrina mágica típicamente renacentista. Al hacerlo, veremos que dicho dispositivo genera en el espectador letrado, incluso en el iniciado, una creencia en el amor plural, también típicamente renacentista, cuya *gayia ciencia* posee una fuerte dimensión sexual.<sup>3</sup>

El fresco fue pintado entre 1536 y 1541 en la Capilla Sixtina (imagen 1) dentro del contexto de la reacción religiosa rigorista de dicha época, y fue parcialmente censurado por el Concilio de Trento en 1564. Daniele da Volterra recubrió con un velo a los personajes desnudos y repintó algunas figuras consideradas entonces como libertinas. De manera que, cuando observamos el fresco, es necesario imaginar que los personajes cubiertos con un velo originalmente estaban desnudos. También es necesario considerar que esta censura revela por sí misma la carga erótica de las numerosas desnudeces

\* Traducción del francés por Pamela Elizabeth Flores López.

<sup>1</sup> Sobre la utilidad de una visión articuladora de las aportaciones de la historia del arte y los estudios sobre la imagen para analizar obras artísticas, véase Bader (2009). Acerca de la apertura de los estudios literarios a las ciencias humanas y la antropología, véase Schaeffer (2011).

<sup>2</sup> El fresco también tiene un sentido evangelista sobre el cual Careri ha aportado un reciente esclarecimiento (citamos al respecto sus artículos de 2009 y 2011).

<sup>3</sup> En lo referente a la manera en que ciertas imágenes, en tanto que dispositivos de transmisión, llevan al espectador a construir una creencia ligada a una secuencia mental, véase Severi (2007).

que se encuentran en la obra.<sup>4</sup> A continuación describiremos el fresco de manera sucinta antes de su censura y la secuencia mental que provocaba en el espectador avezado en los poemas de Miguel Ángel —leídos durante aquella época aun cuando en vida del autor no existió una edición— o de las obras artísticas, literarias e intelectuales que permiten comprenderlo.<sup>5</sup> Es importante aclarar que si el desarrollo de la contemplación siempre es singular en cada espectador, y si dicho espectador se dispone a la lógica visible e invisible del *Juicio*, aquél llegará a desplegarse seguido de una secuencia mental que el fresco construye, precisamente, a partir de ese desarrollo singular.

Desde el punto de vista de su estructura, el fresco rompe con la acostumbrada disposición jerarquizada y clasificada de *El juicio final* y, en su lugar, representa un espacio vertiginoso y a la vez articulado. Abajo, a la derecha del fresco (imagen 1), observamos que durante el día del Juicio los personajes despiertan de la muerte y piden ser salvados; sus gestos patéticos expresan el desgarramiento provocado por la angustia, la fragilidad y el sufrimiento, pero también, en algunos, el miedo a ser llevados al Infierno por los demonios. Asimismo, en los poemas de Miguel Ángel notamos que el sentimiento de la fragilidad de la existencia está asociado al Juicio: “Apenas había visto el inicio de la apertura / de sus bellos ojos a esta frágil vida / cuando [...] / él ya los reabría al cielo para contemplar a Dios” (193, 1-4).

Si seguimos una diagonal de abajo hacia arriba y pasamos por San Lorenzo, que sostiene su parrilla y se encuentra debajo de la Virgen, observamos a otros personajes que son elevados por los ángeles hacia la figura central (imagen 1). Más adelante explicaremos cómo dicha diagonal tiene una función anagógica.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Cabe precisar que no todos los *desnudos* son *desnudeces*. (El autor utiliza con valor distinto las palabras *desnudo* y *desnudez*, pues le atribuye a esta última un significado más erótico que el que posee el mero acto de no portar vestimentas [nota de la traductora].)

<sup>5</sup> Esta presentación nos obliga a limitar la bibliografía ofrecida y a no mencionar más que pasajes precisos de los poemas. En este trabajo, los poemas citados apuntan, como la línea melódica del fresco que estudiamos, hacia una magia neoplatónica renacentista específicamente miguelangélica (véase Lorrain, en prensa). Algunos poemas evangelistas los encontramos en *Rime* con la misma polifonía que en el fresco (véase, por ejemplo, Ossola, 2004).

(Las traducciones de los poemas que ofrecemos aquí se basan en la edición italiana de Fiorato (2004) [nota de la traductora].)

<sup>6</sup> Véase Steinberg (en su artículo de 1980, entre otros) y Careti (2009).



Imagen 1. *El juicio final*, Miguel Ángel, Vaticano, Capilla Sixtina, muro del altar (vista completa).

En la imagen 2, se observa en la parte inferior derecha del fresco un personaje melancólico ceñido por dos diablos y una serpiente (Careti, 2009: 130); se encuentra postrado, su rostro expresa terror y sufrimiento físico y moral.

Al centro de la escena (imagen 3), se encuentra el personaje principal que, desnudo y erguido delante del disco solar, representa al mismo tiempo a Cristo y Apolo, puesto que se trata de una asimilación del antiguo Apolo de Belvedere (imagen 4).

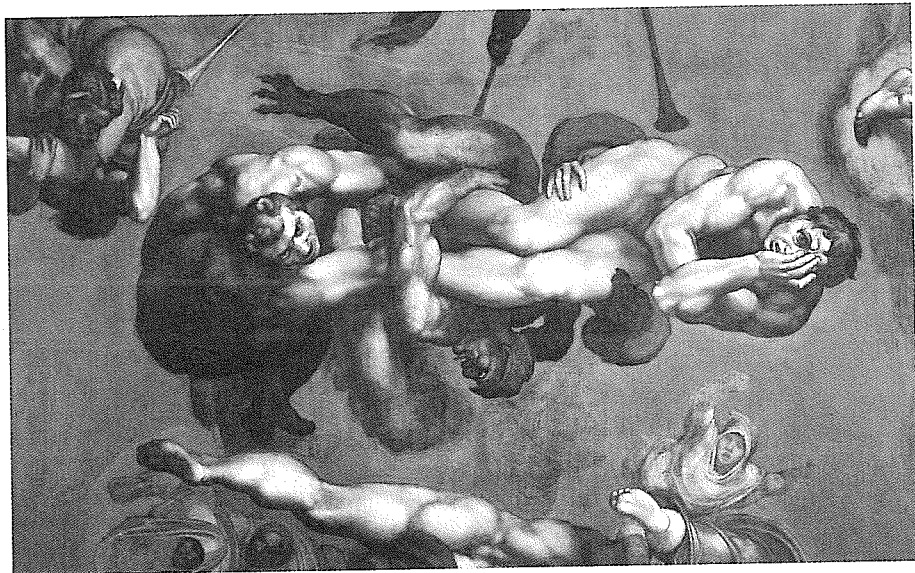


Imagen 2. *El juicio final*, Miguel Ángel, Vaticano, Capilla Sixtina, muro del altar (vista completa).

El personaje central expresa simultáneamente la *terribilità* y la dulzura, y como está relacionado con la Virgen encarna la bondad o la caridad (Carteri, 2009: 127). En el poema 16, 2 se habla del amor melancólico: “de una fuente de bondad (*pietà*) nace mi mal”. Los elegidos más cercanos al personaje central lo observan con fascinación y estupor, alegría y temor (imagen 3): ahí reina un éxtasis cuya ambivalencia, completamente renacentista, se encuentra en el verso citado en el cual la admiración está ligada al mal melancólico.

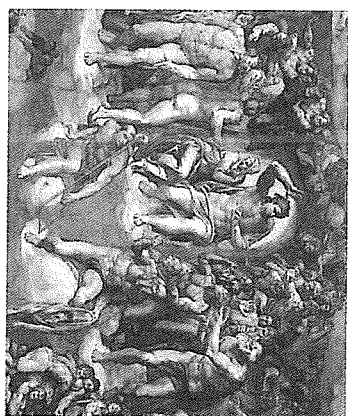


Imagen 3. *El juicio final*, figura central rodeada por la Virgen y los elegidos, Miguel Ángel (detalle).

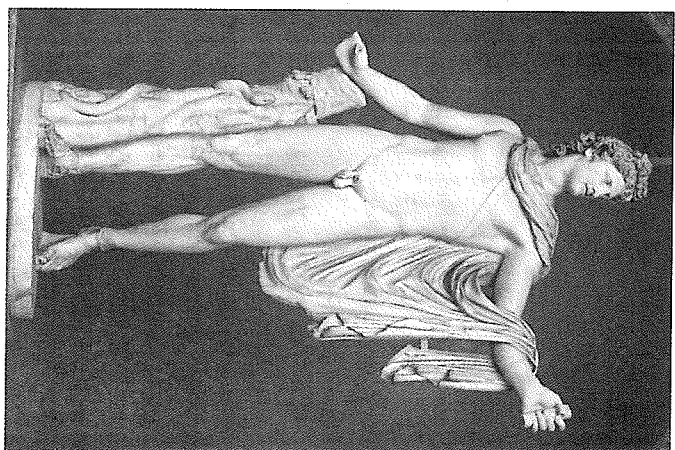


Imagen 4. *Apolo de Belvedere*, copia romana de Leocares, Vaticano, Museo Pío Clementino, Belvedere.

En el grupo llamado Dimas, una inmensa alegría invade a los elegidos, que se abrazan con gestos llenos de dulzura (imagen 5). En el seno de sus desnudeces exhiben partes íntimas de su anatomía; mencionemos, entre ellos, al personaje de prominente trasero que se encuentra de espaldas besando y abrazando a otro hombre.

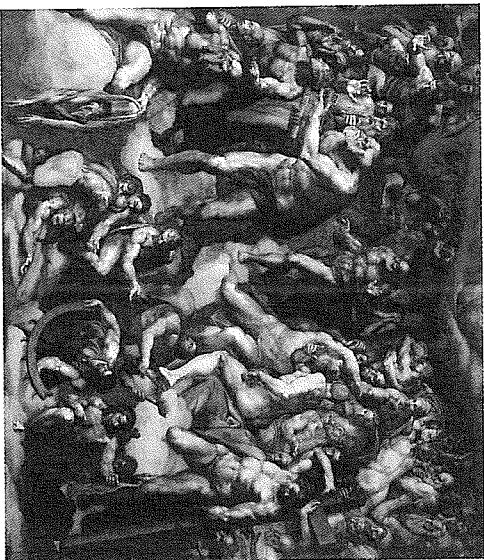


Imagen 5. *El juicio final*, Grupo de Dimas, Miguel Ángel (detalle).

En la imagen 6 se observa una pareja que fue censurada (imagen 1), aunque existen diversas copias, como la de Venusti con fecha de 1541. Debido a sus atributos, podemos reconocer a San Blas y a Santa Catalina; en esta parte del fresco, cualquiera que sea el sentido exacto de la posición, un tanto enigmática, resulta indudablemente sexual, a esto se debe la censura. Más arriba, a la derecha del grupo (imagen 5), un joven y un viejo, ambos parecidos a Miguel Ángel, se abrazan con amor y se miran profundamente a los ojos. Este intercambio de miradas expresa el éxtasis erótico de un vínculo amoroso lleno de alegría y dulzura, de fascinación y deseo. De la misma manera, ese éxtasis se encuentra en los poemas: “Debajo de dos bellas cejas / Amor recobra sus fuerzas, / [...] Mis ojos, tan deseosos de cualquier maravilla / similar a ésta, / se exponen a más de una cruel flecha.” (131, 1-2 y 4-5). Abajo de este grupo (imagen 5), se encuentra un personaje, generalmente asociado con San Sebastián, que recuerda a Eros, pues parece portar un arco invisible, e invita al espectador a ver y a experimentar algo que no es visible.

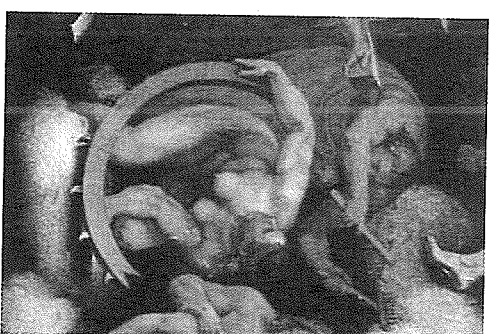


Imagen 6. Copia según el *El juicio final*, Marcello Venusti, Nápoles, Museo de Capodimonte (detalle).

Por otra parte, la tradición y la sexualidad están profundamente ligadas en el Cristo de Miguel Ángel, de la iglesia de Santa María sopra Minerva. Esta obra también fue censurada (imagen 7) (Pierguidi, 2011).

La alegría religiosa asociada a Eros y vinculada con el amor en la dimensión sexual que encontramos en el grupo de Dimas se halla en los poemas 134, 10-11: el “cielo” hacia el Yo se eleva es “amigo de los amantes”; y en 154, 9-10: él “nos concede subir al paraíso con cuerpo mortal” —expresión con una fuerte connotación sexual—. En efecto, en lo referente a la religión, hay que recordar que en los poemas el término *salute* denota la salud terrenal en la medida en que la salvación religiosa, para designar una renovación mágica y melancólica vinculada al amor, era entendida en su dimensión más carnal. Por ejemplo, en 122: “encuentro solo mi *salute* / [...] mi amor no será nunca sutil; / más elevado que nosotros es el señor / que en tus ojos hace residir mi vida” (4 y 10-12). En cuanto al Otro al que se dirige el Yo, en varios poemas es Dios y ser vivo al mismo tiempo, y también es visto bajo el ángulo del deseo: “Tú sabes, mi señor que [...] vengo para disfrutar (*godere*, término que tiene una fuerte connotación sexual) de ti lo más cerca posible” (60, 1-2). En otros poemas el Otro está asociado a Eros con arco y flechas (lo vimos antes en 131, 1-6). De forma

más general, en los poemas el Otro que evoca el Yo, consiste en una agenticidad<sup>7</sup> plural de lo que es ella misma de forma simultánea: el ser vivo, Cristo y Eros; pero también Apolo y el Sol.<sup>8</sup>

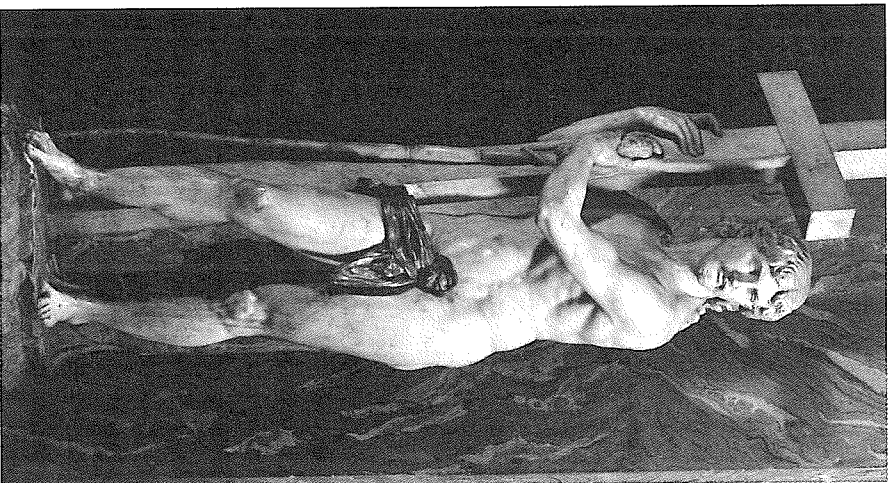


Imagen 7. *Cristo*, Miguel Ángel, Roma, iglesia de Santa María sopra Minerva.

De regreso al fresco, observamos debajo del personaje central dos figuras (imagen 3). A la izquierda, Lorenzo sostiene una parrilla, lo que

<sup>7</sup> Sobre la noción de *agenticidad*, véase Gell (1998).

<sup>8</sup> Más precisamente Febo-Apolo, es decir, también el Sol; por ejemplo en 100, 6: “unir a Febo y su hermoso rostro”.

recuerda la hagiografía que le fue dedicada, en la que es quemado vivo. Este mártir corresponde a lo que el Yo de las *Poesías* nos dice sobre el mal de amor melancólico: “Al arder, veía tan resplandeciente el lugar /<sup>9</sup> del que emanaba mi doloroso tormento / [...] muerte y suplicio me resultaban fiesta y alegría” (266, 5-6 y 8).

Abajo y a la derecha de Cristo, Bartolomé sostiene en la mano izquierda una piel humana (imagen 3), lo que remite al momento en que fue desollado vivo, según el relato sagrado que cuenta su martirio. La piel que tiene en la mano —la cual representa el retrato de Miguel Ángel— corresponde a la “correza” mencionada en el poema 259, 13; es decir, a la piel cuyo Yo “cambia” y que lo lleva a volverse “semejante a una vieja serpiente [...] renovada” (33, 7 y 9). En resumen, en el fresco Bartolomé ha mutado como una serpiente, lo cual se vincula con el acceso a lo divino. Además, se relaciona con el lugar donde está ubicado, desde el punto de vista de la estructura general del fresco: sobre la segunda diagonal la derecha, que va del melancólico hacia el personaje principal (imagen 1). Ahora bien, esta diagonal, así como la izquierda, tiene función anagógica (Steinberg, 1980; Careri, 2009): la contemplación del espectador la sigue para elevarse hacia el personaje central y hacia lo divino.

Además, el Cristo (Apolo-Sol), Lorenzo y Bartolomé aparecen asociados por primera vez en la historia de la pintura. Entonces, podemos relacionar las características de los dos santos: Lorenzo quemado y Bartolomé mutado. Ahora bien, la salamandra se enciende y mura, pero también representa al Cristo solar en la simbología cristiana (Lecoq, 1987). Esto significa que Lorenzo, Bartolomé y el personaje central se combinan para formar el jeroglífico de la salamandra. Así, encontramos un jeroglífico en el sentido renacentista del término, es decir, una figura invisible que el espectador debe ver fantasmalmente y que es el signo maravilloso de la presencia de lo “divino” —en este caso vinculado con el amor y con el deseo— en la imagen y en el mundo.

Por extraña que parezca, la presencia en el fresco de un jeroglífico que ofrece la visión fantasmal de una imagen mental, además de la de la salamandra, no debe asombrarnos. Con respecto a la salamandra, su imagen efectiva ya existía en el Renacimiento, como se observa en el emblema de Francisco I (imagen 8) (Lecoq, 1987).

<sup>9</sup> Con los ojos.



Además, lo mismo ocurre en *Poesías*. El Otro es ahí simultáneamente un ser de carne percibido visualmente (“siendo [...] de carne”, 54, 7) y visto fantasmalmente como imagen interna (“no me puedo imaginar otra figura”, 82, 1):<sup>10</sup> la imaginación del Yo esculpe la imagen de amor del Otro en su propio corazón: “El recuerdo en mí [...] te esculpe vivo, en mi corazón” (86, 13-14). La visión fantasmal del Otro surge, en un concepto, del corazón: “Amor es un concepto (*concepto*) de la belleza imaginada o vista dentro del corazón” (38, 9-10). Debemos precisar que el *concepto* es para los renacentistas un concepto poético y abstracto, fantasmal y no puramente intelectual, que articula lo sensible y lo inteligible. Observemos en estos versos que la belleza es percibida —desde el corazón— de manera visual (“vista”) y fantasmal (“imaginada”). Por otro lado, diversos poemas hacen referencia a la salamandra: en 122, 5, el Yo es “como una salamandra”; en 26, 5-6, el Yo, identificado con la agentividad divina, dice: “mi corazón [...] viviente entre lágrimas y alimentado por fuego”; en 90, 12 y 14: “Soy eficaz contra el agua y el fuego / y con mi saliva curo cualquier veneno”. Ahora bien, de acuerdo con múltiples autores renacentistas, la salamandra tiene como características simultáneas vivir entre las llamas, alimentarse de fuego, ser inmutable en el agua y en el fuego, y poseer la capacidad de eliminar el veneno con su saliva (Lecoq, 1987).



Imagen 8. *Salamandra*, Francisco I, Castillo de Blois.

<sup>10</sup> Acerca de la articulación entre percepción y visión fantasmal en los poemas, véase Mastrocola (1989). Sobre el jeroglífico en los poemas y los dibujos de Miguel Ángel, véase Barkan (2010).

El “Yo” de *Poesías* es todavía más salamandra. Notemos que, como lo habíamos hecho antes (en 26, 5, y en otros poemas), la salamandra está analógicamente asociada al corazón del Yo, lugar de apariciones fantasmales del Otro plural: en efecto, en el poema 90, citado anteriormente, y que habla sobre la salamandra, encontramos el verso “porque te tengo en el corazón, valgo más que yo mismo” (2). Además, en tanto que salamandra, es decir, al tener —en su corazón y en el amor— la capacidad de pasar por el fuego y por el agua (“Oh, Señora, que lleva / las almas a través del agua y el fuego a los días felices”, 235, 11-12), es cuando el Yo elabora la melancolía y el deseo, la negatividad y la fragilidad del corazón (“corazón frágil”, 176, 6). Entonces, mientras el corazón —como una salamandra—, está muy “encendido” por el “excesivo ardor” del amor, “el humor de los ojos lo atemperará” (45, 8-9)<sup>11</sup> y, de esta manera, el Yo pasa por el fuego y por el agua (lo vimos en 235, 12); lo que, todavía más, hace de él una salamandra. Así —dentro de su corazón-salamandra, lugar de aparición del Otro plural y, por consecuencia, salamandra—, él es habitado por esa agentividad, metamorfoseado y regulado por su propia melancolía; conoce una renovación liberadora.

Otro aspecto resulta importante: la dimensión mágica de la imagen y del amor. En el poema 90 (donde encontramos el símbolo de la salamandra), la imagen es en todo momento una especie de hechizo, porque el Yo aparece como una pintura (en la medida en que es “como la página o la hoja (...) pintada” [5]) y como una imagen encantada (“como el que tiene un encantamiento” [10]). En resumen, la pintura es un dispositivo mágico dentro de los poemas. Ahora bien, esta función *mágica* también la tiene nuestro fresco en tanto que está habitado de forma visible e invisible por la agentividad divina y plural, y a la que presentifica en la vida corporal y mental del espectador. Llevándolo así a ver de forma fantasmal a la salamandra y a la agentividad plural como *concepto* del amor, pero también a experimentar el amor —y el deseo—, dentro de su eficacia, con el fin de conocer una renovación liberadora: otra manera de decir que lo que da poder a la obra es que con ella el espectador vibra de amor y de deseo.

Frente a este jeroglífico, el personaje asociado a Eros (imagen 5) y que resituye algo invisible en el fresco aparece como vinculado a dicha agentividad. Al respecto, el hecho de que Miguel Ángel haya realizado con

<sup>11</sup> Es decir, las lágrimas.

Pontorno *Venus y Amor* (imagen 9), y que esta obra asocie amor y deseo (Cropper, 2010), sigue el sentido de nuestra interpretación.

Desde esta perspectiva, la melancolía del personaje ceñido por una serpiente (imagen 3) se manifiesta unida al amor. Lo mismo sucede en *Rima*, en donde los rasgos de Eros son los del veneno: “mis ojos han abierto la puerta a mi veneno” (24, 1). En relación con el conjunto de elementos que atañen en el fresco al amor, podemos considerar que la serpiente que muere al melancólico representa la inoculación de un veneno amoroso. Tanto en el fresco como en los poemas, la serpiente —como el veneno que implícitamente le es asociado— es ambivalente: significa a la vez un mal, aquél de la melancolía ligado a las ansias del amor y el deseo, con forma amplia de la negatividad;<sup>12</sup> y un bien, un remedio que cura este mal. En resumen, dentro del analogismo renacentista y específico del sistema del mundo de Miguel Ángel, la serpiente está ligada simbólicamente a la dimensión más desgarradora de la condición humana, es decir, a la constelación que asocia el amor, la negatividad y la sexualidad; así se hace una elaboración melancólica de ésta y la imagen es el medio que permite tal elaboración.<sup>13</sup> Además, desde esta perspectiva, la ambivalencia de las representaciones serpenteadas en el fresco corresponde a la de la Serpiente de bronce (imagen 10) representada por Miguel Ángel, arriba a la derecha.<sup>14</sup> Recordemos que la ambivalencia liberadora de la imagen de la Serpiente de bronce ha sido estudiada por Warburg (2003).<sup>15</sup>

Asimismo, la melancolía del personaje ceñido por una serpiente se manifiesta como erótica y ambivalente. Esta ambivalencia se encuentra también en *Poesías*, por ejemplo, en el verso: “Mi alegría es mi melancolía”

<sup>12</sup> La negatividad es a la vez el deseo y la fragilidad, el sufrimiento y el miedo melancólicos que sobrepasan al sujeto y requieren un *trabajo melancólico* debido a tal exceso (Hersant, 2005). Sobre el desgarramiento melancólico ligado al amor—en tanto que deseo y bondad—y a la negatividad, véase Barthes (2007).

<sup>13</sup> Acerca del analogismo renacentista, véase Descola (2005). Sobre la elaboración de la dimensión más desgarradora de la condición humana en el símbolo y la imagen de la serpiente, véase Warburg (2003).

<sup>14</sup> En lo referente a la ambivalencia de la Serpiente de bronce en el techo de la Capilla Sixtina, véase Mondzain (2006: 135-138). Lo anterior se relaciona con una interpretación polifónica del techo de la Capilla Sixtina, en lo concierne a su sentido riguroso cristiano, de acuerdo con Careti (véase, por ejemplo, su artículo de 2011).

<sup>15</sup> Sobre el poder liberador de la imagen—vinculada con un vencimiento no resolutivo—, véase Warburg (2003) y Bredekamp (2011: 293-306).

(267, 25). Dicho de otra manera: el desgarramiento provocado por el amor conlleva la revelación de la negatividad del sujeto; así, este desgarramiento abre la posibilidad de una renovación permitida por un *trabajo melancólico*, tal como lo indican los siguientes versos: “Mientras pienso y experimento mi mal / la felicidad crece repentinamente en mí” (31, 8-9); lo mismo ocurre en el poema 25, en el que “el artista que pinta la obra” (7), golpeado por el “frío antiguo”<sup>16</sup> (11), ve “amor asediar su corazón y su alma” que “lo renueva, enciende y alegra”<sup>17</sup>

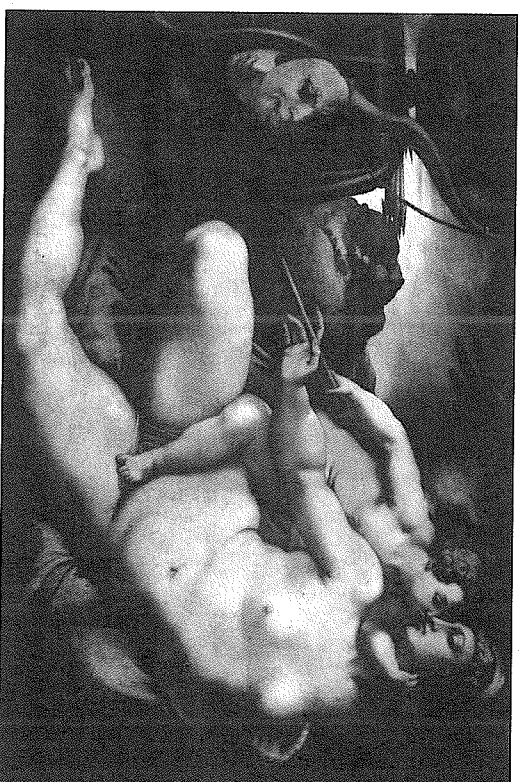


Imagen 9. *Venus y amor*, Miguel Ángel y Pontorno, Florencia, Galería de la Academia.

En suma, en los poemas encontramos un vencimiento, de la misma melancolía, sobre el desgarramiento causado por la melancolía amorosa; este vencimiento no anula dicho desgarramiento ni la negatividad, sino que hace de ellos la matriz de una renovación reguladora y liberadora. Lo mismo ocurre en el fresco, ya sea en su disposición formal<sup>18</sup> o en lo que

<sup>16</sup> Imagen clásica de la melancolía.

<sup>17</sup> Sobre la melancolía en *Rima*, véase Hersant (1997), entre otros.

<sup>18</sup> Acerca de la manera en que la disposición formal del arte de Miguel Ángel elabora históricamente el deseo y el miedo, véase Bredekamp (2009: 58 y 69-78).

significa para el espectador su desgarramiento melancólico y la elevación anagógica, por las dos diagonales, desde la base del fresco hacia el Cristo y la alegría de los elegidos, cuya renovación está habrada por la negatividad y la sexualidad.

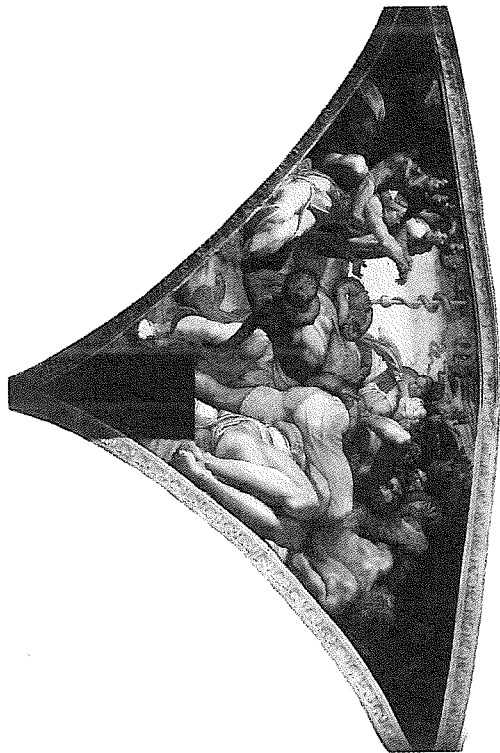


Imagen 10. *Serpiente de bronce*, Miguel Ángel, techo de la Capilla Sixtina, Vaticano (detalle).

Es necesario enfatizar en el carácter eróticamente inquietante del conjunto de desnudeces del fresco cuya belleza realza una gracia manierista,<sup>19</sup> y en la cual carne y formas arromentadas o felices representan de manera plástica el tormento y la felicidad del amor y el deseo.<sup>20</sup> Lo divino surge en la percepción de la gracia de estas desnudeces que lo presentifican y en el deseo amoroso provocado por su viva gracia.

Retomemos en conjunto la secuencia mental del espectador. En la contemplación de lo visible del fresco, pero también de lo invisible que provoca, el espectador experimenta, en primer lugar, el vértigo manierista que representan a la vez la estructura general y las claras posturas y expresiones

de los personajes. Después, sufre un desgarramiento melancólico frente a la negatividad representada en los personajes colocados en la parte inferior del fresco. A partir de esto, el espectador observa frente a la obra una transformación y una renovación unidas:

- 1) por su turbación frente a las desnudeces y a su gracia, como a diferentes escenas que despiertan su deseo y representan el amor y la sexualidad;
- 2) por la melancolía amorosa representada por varios personajes y escenas del fresco;
- 3) por la contemplación a la vez visual y fantasmal del *concerto* de amor y de la agentividad plural, que representa el Cristo-Eros-Apolo-Sol-salamandra, presente simultáneamente en la forma y en el sentido, en los personajes y en las escenas del fresco;
- 4) por el vencimiento, involuntario e impulsor hacia la alegría y la libertad, del desgarramiento y la negatividad ligados a la melancolía.

Así pues, el fresco genera en el espectador la creencia en un Amor plural mágico que, podemos afirmar, está simultáneamente polarizado<sup>21</sup> en el desgarramiento y en la alegría, en la melancolía y en el éxtasis, en la bondad y en la contemplación, en el exceso y en la renovación, pero también vinculado con el deseo y poseedor de una fuerte dimensión sexual. Así, el espectador es transformado e inscribe su deseo; así, como el desgarramiento y el vértigo que están ligados en el amor y la gracia, la alegría y la libertad de un "divino" mágico que lo tiene todo; en palabras de Nietzsche (1982: 21-26), de una *gaya ciencia*, de un "estremecimiento de alegría por las fuerzas recobradas" unido al hecho de que "el gran dolor es el último liberrador del espíritu": "regresa *vuelto a la vida*, con una piel nueva [...], con un gusto más desarrollado por la felicidad y más exquisito para todas las cosas buenas".<sup>22</sup>

\* \* \*

19 Acerca del carácter opuesto —manierista— de las formas en *El juicio final*, véase Careri (2009: 133-134). La belleza, según la concibe Miguel Ángel en sus poemas, realza una gracia manierista, como lo expresa el verso: "Gracia y belleza igualmente infinitas" (114, 13).

20 Sobre el vínculo entre belleza y deseo en la pintura occidental, véase Damisch (1992).

21 Sobre la polarización de la imagen y su eficacia, véase Warburg (2003).

22 Sobre la *gaya ciencia* de la imagen según Warburg, y de acuerdo con el mismo Didi-Huberman, véase Didi-Huberman (2011).

Además de la presencia de los elementos que encontramos en *El juicio final*, dentro de la obra artística y literaria de Miguel Ángel existen numerosas pruebas históricas que respaldan nuestro objetivo en este trabajo. Para empezar, Dolce (1996: 87-88) menciona un sentido escondido en el fresco: escribe que “el magnífico *Juicio* conlleva una lectura alegórica muy profunda que no es comprendida más que por una élite” que estará ligada a la “multitud de las almas bienaventuradas que se besan tiernamente”. Entonces, podemos afirmar que sólo cierto número de personas en la Roma de aquella época supieron de ese sentido invisible. Asimismo, la relación que encontramos en *El juicio* entre religión y sexualidad no sorprende en una obra renacentista, sobre todo en el caso de Miguel Ángel. Las obras renacentistas a menudo despliegan elementos religiosos profundamente ligados a la desnudez y la sexualidad (De Halleux y Lora, 2011). De forma general, se ha estudiado la manera en que la pintura renacentista tiene que ver con el deseo (Di-di-Huberman, 1999; Arasse, 2006) o, más aún, aquella en la que el poder de la imagen, particularmente de las obras renacentistas, está vinculado con la afectividad (Careni, 2005) y con la sexualidad (Freedberg, 1989).

Tampoco sorprende la relación entre *El juicio* y la magia neoplatónica renacentista, la cual ha sido largamente estudiada.<sup>23</sup> Distinta al neoplatonismo estricto, la magia neoplatónica se relaciona con una utopía colectiva fundada en una religión que comprende elementos mágicos y herméticos, neoplatónicos y vinculados con la mitología antigua, pero también, a menudo, astrológicos y cristianos. Así, a excepción de Bruno que rechazó todo elemento cristiano, los autores y artistas que se relacionan con él despliegan una religión mágica, cuyo “cristianismo” es tan heterodoxo que más bien conviene hablar de una “magia crística”, es decir, integradora de elementos cristianos dentro de una lógica cultural fundamentalmente distinta. Para caracterizar la magia neoplatónica, limítimamente a evocar a tres de sus grandes figuras: Ficino, Pico della Mirandola y, finalmente, Bruno. Muchas de las imágenes (Morel, 2006 y 2008) y de las obras literarias del Renacimiento están ligadas a la magia neoplatónica (Hunkeler, 2003). Al respecto, señalemos que una elaboración similar, es decir, abierta a la sexualidad de esta magia, se encuentra en los poemas de Scève (Hunkeler, 2003). Al final de la época renacentista, la magia neoplatónica —como el Renacimiento en su conjunto— fue reprimida en toda Europa por el ab-

solutismo y el cristianismo dualista, o sea contrarreformado o reformado (Cullano, 1984): la represión de la sexualidad, así como de la vida emocional y fantasmal, fue de hecho una de sus principales causas (Cullano, 1984), tal como lo muestra la censura de *El juicio*. Tal represión explica que Miguel Ángel no haya publicado sus poemas en vida, que falten muchas de las cartas de su correspondencia (Fiorato, 2004: xiii-xv) y que en un gran número de textos importantes de la época (de los que conciernen directamente a Miguel Ángel) no se hable de tal magia.

En su juventud, Miguel Ángel fue allegado de Lorenzo de Médicis y del círculo de letrados del que éste se rodeó y al que pertenecieron, entre otros, Ficino (a quien Miguel Ángel no pudo haber conocido) y Pico.<sup>24</sup> A pesar de los límites de ciertos estudios idealistas referentes al tema, se ha mostrado extensamente el vínculo de la obra del autor del fresco con Ficino (Arasse, 2006: 137-181). Para sostener esta relación entre *El juicio* y la magia neoplatónica, no obstante las diferencias entre Miguel Ángel y Ficino, mencionemos ciertos elementos de la obra de este último a los que el fresco responde.<sup>25</sup> En el caso de Ficino, encontramos una utopía colectiva ligada a una forma de religión mágica correspondiente a la que definimos antes. El Amor plural, que asocia simpatía cósmica, bondad y amor lleno de deseo, juega aquí un papel central. El intercambio de miradas es el lugar del amor, como el corazón lo es de la memoria de aquél. Lo “divino” de la magia ficiniana está personificado por un Otro —o una agentividad— plural, a la vez Cristo, Eros y Sol. El sujeto debe contemplar visual y fantasmalmente lo divino para renovar su vida corporal y mental. Dicha visión de lo divino tiene lugar dentro de la relación amorosa, en el arte que toma una forma jeroglífica, mientras que los talismanes astrológicos, a menudo ligados a un animal maravilloso (como la serpiente), tienen una eficacia mágica. Queda decir que en el caso de Ficino, la realización carnal del deseo —a pesar del lugar otorgado a éste— es irrelevante, no así para Miguel Ángel.

\* \* \*

<sup>24</sup> Sobre este círculo de letrados, véase Allen (2002).

<sup>25</sup> En lo referente al conjunto de los puntos mencionados, véase particularmente Cullano (1984) y Morel (2008). Sobre la bondad o la caridad, ligada a la dulzura, véase Toussaint (2008: 54-55).

<sup>23</sup> Respecto a este tema, véase de manera especial Toussaint (2003) y Cullano (1984).

En su vertiente mágica, *El juicio* concierne a una religión mágica típicamente renacentista y elaborada de manera miguelangelesca. La utopía colectiva de la magia neoplatónica así representada y transmitida está fundamentada en un amor plural y plenamente melancólico abierto a la sexualidad. Si el momento del juicio final está representado aquí, y a la vez remite a un tiempo indefinido: el dispositivo artístico del fresco; por su eficacia, conduce al espectador que se presta a su lógica visible e invisible a generar una secuencia mental que presentifica una agenticidad divina y plural en su vida corporal y mental, y provoca en él la creencia en un amor plural que tiene una fuerte dimensión sexual. Esto le permite crear un singular estar en el mundo, al experimentar —mediante una *gyna ciencia*— el desgarramiento inherente a la condición humana e inscribir su vida pulsional y mental en la intersubjetividad amorosa y en la colectividad utópica del amor plural de la religión mágica. Así, *El juicio* es a la vez una obra abierta y cerrada,<sup>26</sup> un dispositivo al mismo tiempo orientador y regulador de la vida corporal y mental del espectador, cuya orientación y regulación permiten una elaboración singular y subjetiva de forma fecundante cuanto le propone la obra.<sup>27</sup> Efectivamente, se debe al espacio otorgado al espectador para que elabore ahí su vivencia singular que dicho dispositivo, abierto a su sexualidad y a su creatividad individual, permite una elaboración liberadora de la vida pulsional por el amor plural y melancólico: “vencerá todo furor, miseria y fuerza / y toda mala suerte, que se provea de amor” (29).

### Bibliografía

- Allen, Michael J. B. (2002), “Life as a Dead Patronist”, en Michael J. B. Allen y Valery Rees (eds.), *Marsilio Ficino: His Theology His Philosophy His Legacy*, Leiden / Brill, Boston, pp. 159-78.
- Arasse, Daniel (2006), *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, París, Flammarion.
- Bader, Lena (2009), “Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine ‘Lust am Bild?’”, *Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion*, <http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/dppl/DPPL\_v2\_de\_06-2004.html> [consultado el 12 de abril de 2012].
- Barkan, Leonard (2010), *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton, Princeton University Press.
- Barthes, Roland (2007), *Le discours amoureux*, París, Éditions du Seuil.
- Bredenkamp, Horst (2011), *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_, (2009), *Michelangelo. Fünf Essays*, Berlin, Wagenbach.
- Careni, Giovanni (2011), “Fine del tempo della storia e composizione del corpo glorioso: riflessioni sulla Cappella Sistina”, en Daniele Guastini et al. (ed.), *Alla fine delle cose*, Florence, La Casa Usher, pp. 75-91.
- \_\_\_\_\_, (2009), “Le temps du Jugement”, en Giovanni Careni et al. (ed.), *Traditions et temporalités des images*, París, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 129-142.
- \_\_\_\_\_, (2005), *Gestes d'amour et de guerre: “La Jerusalem délivrée”, images et affects (XVIIe-XVIIIe siècle)*, París, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Cropper, Elizabeth (2010), “Eben uicci Venus: amour et désir au XVI<sup>e</sup> siècle à Florence”, en Daniel Arasse, *historien de l'art*, París, Les Éditions des Cendres, pp. 87-104.
- Culiano, Ioan Peter (1984), *Eros et magie à la Renaissance, 1484*, París, Flammarion.
- Damisch, Hubert (1992), *Le Jugement de Pâris*, París, Flammarion.
- De Halleux, Elisa y Marianna Lora (coords.) (2011), *Nudité sacrée: le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, París, Publications de la Sorbonne.
- Descola, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, París, Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet*, París, Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_, (1999), *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, crauté*, París, Gallimard.
- Dolce, Lodovico (1996), *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, París, Klincksieck, [1557].
- Fiorato, Adelin Charles (2004), “Introduction”, en Michel-Ange, *Poésies*, París, Les Belles Lettres, pp. XVI-XXXII.
- Francastel, Pierre (1973), *La Figure et le Lieu*, París, Gallimard.
- Freedberg, David (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Responses*, Chicago / Londres, University of Chicago Press.

- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Hersant, Yves (2005), "Introduction", en Y. Hersant, *Mélancolies: de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, pp. xi-xviii.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Le marteau de Michel-Ange", *Communications*, núm. 64, pp. 77-87.
- Hunkeler, Thomas (2003), *Le vif du sens: corps et poésie selon Maurice Scève*, Ginebra, Droz.
- Lecoq, Anne-Marie (1987), "Le prince à la salamandre", en A.-M. Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire: symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula.
- Lorrain, Dimitri (en prensa), "Magie, mélancolie et parole sur l'image chez Michel-Ange", en Lena Bader, Georges Didi-Huberman y Johannes Grave (eds.), *Parler de l'image — parler par l'image / Sprechen über Bilder — Sprechen in Bildern*, Berlin.
- Macé, Marielle (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- Mastrocola, Paola (1989), "Introduzione", en Paola Mastrocola (ed.), *Michelangelo, Rime e lettere*, Turin, UTET Libreria, pp. 9-43.
- Michel-Ange (2010), *Carneggio/Correspondance*, 2 vols., Paris, Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Poésies/Rime*, Paris, Les Belles Lettres.
- Mondzain, Marie-José (2006), *L'arche et l'arc-en-ciel*, Paris / Nueva York, Le Passage.
- Morel, Philippe (ed.) (2008), *Mélassa: magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan.
- \_\_\_\_\_ (2006), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Roma / Paris, Académie de France à Rome.
- Nietzsche, Friedrich (1982), *Le gai savoir*, Paris, Folio Essais, [1882].
- Ossola, Carlo (2004), "La poésie de Michel-Ange: l'idée et la grâce", en *Cours et Travaux du Collège de France (2002-2003)*, Paris, Collège de France, pp. 552-580.
- Piergudi, Stefano (2011), "Da Michelangelo a Michelangelo. La sessualità di Cristo censurata", en Elisa de Halleux y Marianna Lora (eds.), *Nudité sacrée: le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 181-198.
- Schaeffer, Jean-Marie (2011), *Petite écologie des études littéraires*, Paris, T. Marchaisse.
- Severi, Carlo (2007), *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm-Ens.
- Steinberg, Leo (1980), "The Line of Fate in Michelangelo's Painting", *Critical Inquiry*, núm. 6, pp. 411-454.
- Toussaint, Stéphane (2008), *Humanismes antihumanismes I*, Paris, Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_ (2003), "Les raisons de la magie", *Critique*, vol. lxx, núms. 673-674, pp. 473-483.
- Warburg, Aby (2003), *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, [1927].